

disegno

6.2020



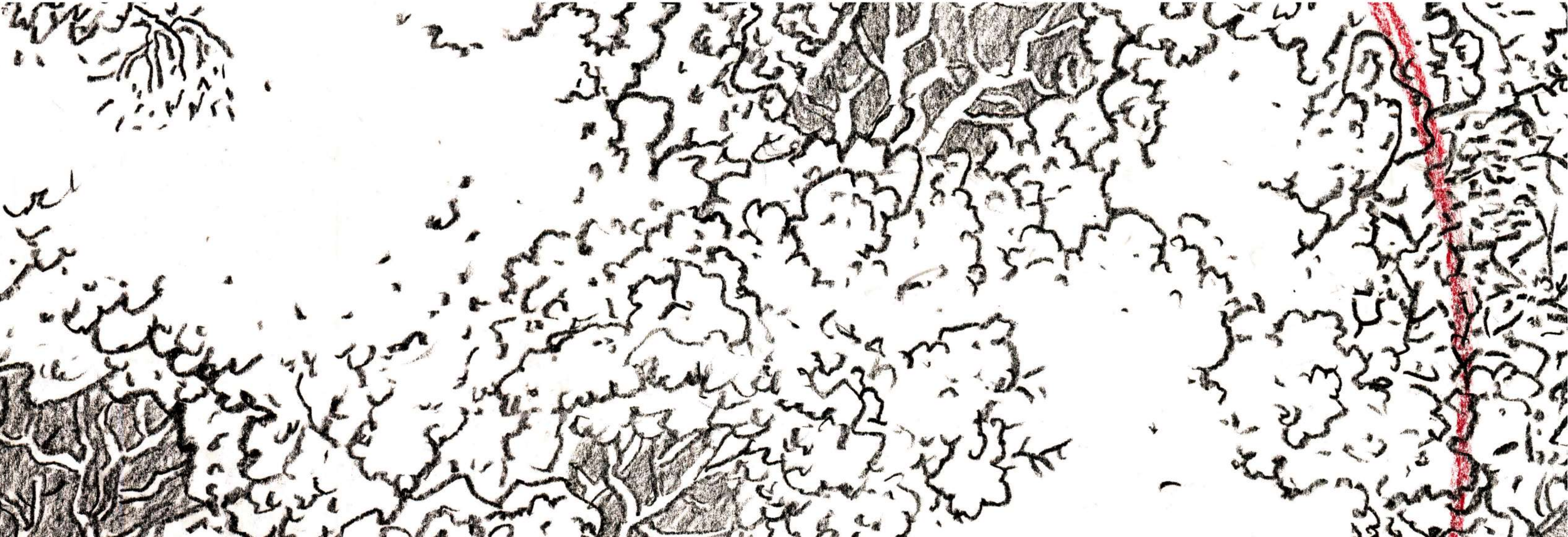
unione italiana disegno

6.2020

disegno

ISSN 2533-2899

english version



disegno

6.2020

REFLECTIONS.
THE ART OF DRAWING/THE DRAWING OF ART

disegno



Biannual scientific journal of the UID Unione Italiana per il Disegno
founded by Vito Cardone
n. 6/2020
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Editorial director
Francesca Fatta, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno

Editor in Chief
Alberto Sdegno

Journal manager
Enrico Cicalò

Editorial board - scientific committee
Technical Scientific Committee of the Unione Italiana per il Disegno (UID)
Giuseppe Amoruso, Politecnico di Milano - Italia
Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia - Italia
Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze - Italia
Mario Centofanti, Università degli Studi dell'Aquila - Italia
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari - Italia
Antonio Conte, Università degli Studi della Basilicata - Italia
Mario Dacci, Sapienza Università di Roma - Italia
Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania - Italia
Maria Linda Paladino, Università degli Studi di Genova - Italia
Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria - Italia
Fabrizio Gay, Università Iuav di Venezia - Italia
Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova - Italia
Elena Ippoliti, Sapienza Università di Roma - Italia
Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo - Italia
Anna Osello, Politecnico di Torino - Italia
Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara - Italia
Lia M. Papa, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Italia
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italia
Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine - Italia
Chiara Vernizzi, Università degli Studi di Parma - Italia
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Italia

Members of foreign structures
Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glaucia Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasile
Pedro-Manuel Cabezas Bernal, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spagna
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP Marseille - Francia
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codoñer, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portogallo
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - Sudafrica
Cornelia Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germania
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spagna
César Otero, Universidad de Cantabria - Spagna
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spagna
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spagna

Editorial board - coordination
Paolo Belardi, Enrico Cicalò, Francesca Fatta, Andrea Giordano, Elena Ippoliti, Francesco Maggio, Alberto Sdegno, Ornella Zerlenga
Editorial board - staff
Laura Carlevans, Enrico Cicalò, Luigi Cocchiarella, Massimiliano Lo Turco, Giampiero Mele, Valeria Menchetelli, Barbara Messina, Cosimo Monteleone, Paola Puma, Paola Raffa, Cettina Santagati, Alberto Sdegno (delegato del Comitato editoriale - coordinamento)

Graphic design
Paolo Belardi, Enrica Bistagnino, Enrico Cicalò, Alessandra Cirafici

Editorial office
piazza Borghese 9, 00186 Roma
rivista.uid@unioneitalianadisegno.it

Cover
Oscar Piattella, The tree of disegno. To UID the sign for the "drawing" of the tree, 2019. Detail.

The articles published has been subjected to double blind peer review, which entails selection by at least two international experts on specific topics. For Issue No. 6/2020, the evaluation of contributions has been entrusted to the following referees:
Fabrizio Agnello, Marcello Balzani, Salvatore Barba, Carlo Bianchini, Fabio Bianconi, Stefano Brusaporci, Pedro-Manuel Cabezas Bernal, Massimiliano Campi, Cristina Candito, Laura Carnevali, Emanuela Chiavoni, Massimiliano Giammaichella, Alessandra Cirafici, Paolo Cini, Roberto de Rubertis, Laura Farroni, Federica Maletti, Giovanna Massari, Pina Navella, Ivana Passamani, Maria Elisabetta Ruggiero, Graziano Mario Valenti.

English translations of the editorial and of essays of *Arduino Contàfora, Franco Purini, George Tatge, Michele Dantini, Marco Tortoioli Ricci, Enrica Bistagnino e Maria Linda Paladino, Lia Maria Papa* are by *Elena Migliorati*.

Published in June 2020

ISSN 2533-2899



6.2020

diségno

5 Francesca Fatta

Editorial

8 Arduino Catàfora

Cover

A Tin Box

20 Oscar Piattella

Image

The Tree of Drawing

21 Paolo Belardi

The Tree of Drawing

REFLECTIONS. THE ARTE OF DRAWING/THE DRAWING OF ART

Thinking

27 Franco Purini

Random and Provisional Notes on Drawing

35 António Bandeira Araújo
Lucas Fabián Olivero
Adriana Rossi

A Descriptive Geometry Construction of VR panoramas in Cubical Spherical Perspective

47 Fabrizio Gay
Irene Cazzaro

Drawn Reflections and Reflections on Drawing: the “Anti-perspectives” of Abstractionists and Figurativists at the VchuTeMas

59 Camilla Casonato

Knowing by Drawing: Anatomy, Mechanics and Architecture in Viollet-le-Duc’s Drawings

Knowing

73 George Tatge

Metaphorical Photography

81 Ornella Zerlenga

Neapolitan Theaters. Iconographic Sources and Constituted Realities in Comparison

95 Marta Salvatore

Perspective Ingenuity. Methods and Tools for the Construction of Applied Perspective

Imagining

111 Michele Dantini

“Exactitude” in the Territories of “Intuition”. Paul Klee at the Bauhaus

123 Francesco Maggio
Stefano Dell’Aria

Imagine the ‘Reconstruction’. A Small Manual on the Public Housing

135 Paolo Borin
Cosimo Monteleone
Rachele A. Bernardello
Angelo Gazzetta
Carlo Zanchetta

Tra Between Drawing and Simulation: a Digital Reconstruction of the Project for the Civic Museums in Padua by Maurizio Sacripanti

147	Giovanna Ramaccini	Tra-visare. Self-Portrait as Intentional Representation
Communicating		
161	Marco Tortoioli Ricci	Communication Design. The Basis of Every Identity is Made up of Letters
169	Tommaso Empler Alexandra Fusinetti	Relief Representation in Museum Itineraries
179	Marta Magagnini Nicolò Sardo	Figures on Surfaces. Murals Between Context and Narration
191	Alberto Bravo de Laguna Socorro	Drawings, Diagrams and Communication in Collective and Action Architectures. Three Manuals as Graphic References
RUBRICS		
Reading/Rereadings		
205	Enrico Cicalò	The Elements of Drawing by John Ruskin. Drawing between Art, Science, Design and Education in XIX century in England
Reviews		
215	Enrica Bistagnino Maria Linda Falcidieno	Livio Sacchi (2019) Il futuro delle città. Milano: La nave di Teseo
217	Alessandra Pagliano	Laura Farroni (2019). L'arte del disegno a Palazzo Spada. L'Astrolabium Catoptrico-Gnomonicum di Emmanuel Maignan. Roma: De Luca editori d'arte
220	Alessandro Luigini	Gilles Clément (2019). Breve trattato sull'arte involontaria. Testi, disegni e fotografie. Roma-Macerata: Quodlibet
223	Alberto Sdegno Veronica Riavis	Domenico Medati, Saverio Pazzano (2019). M.C. Escher in Calabria. Memorie incise di un viaggiatore olandese. Cosenza: Rubbettino Editore
Events		
227	Giuseppe Amoruso	Geometrias'19 Polyhedra and beyond. The Geometry of Drawing
231	Lia M. Papa	Cortona between Archaeology and Architecture. Digital Surveys and Documentary Heritage
235	Camilla Casonato	BIM, Augmented, Virtual e Mixed Reality. A brainstorming at Politecnico di Milano
239	Graziano Mario Valenti	UID Symposium for the Internationalization of Research 2019
242	Alessio Cardaci	Rip, Model & Learn: Interdisciplinary dialogues on 3D Survey and Modelling for Architecture and Cultural Heritage
245	Ornella Zerlenga	OLIVETTI@TOSCANA.IT. Territory, Community, Architecture
251	The UID Library	

Disegnate riflessioni e riflessioni sul Disegno: le “anti-prospettive” degli astrattisti e dei realisti ai VchuTeMas

Fabrizio Gay, Irene Cazzaro

Abstract

Il saggio indaga aspetti della “anti-prospettiva” – cioè, del disegno che cerca di figurare gli spazi intrinseci delle cose, di tradurli graficamente sul piano con effetti di spazialità ambigua, reversibile, riflessa, invertendo il senso (topologico) di interno/esterno, centro/periferia, inglobato/inglobante – nelle formulazioni opposte del tema che convissero nell’ambiente del VchuTeMas moscoviti. Si studia la differenza che sussiste tra l’anti-prospettiva “figurativa” (di Florenskij) e quella “astrattista” (dei costruttivisti) attraverso un confronto tra grafici coevi, emblematici delle due opposte estetiche. Da un lato (astrattista) si tratta specialmente del genere grafico dell’assonometria svolta e rovesciata, sviluppato coi progetti per gli allestimenti dei Proun spaziali di El Lissitzky, poi diffuso come tema visuale nell’internazionale astrattista degli anni Venti e nella sua successiva diaspora americana. Dal lato opposto (realista) si tratta della teoria anti-prospettiva di Florenskij, nonché di esempi che la testimoniano: le copertine xilografiche di Vladimir Favorskij (istruite da Florenskij) nelle quali si evidenziano le tecniche della riflessione e dell’inversione. Traducendo l’opposizione tra “astrattisti” e “figurativisti” in quella tra “palingenici e anacronici”, chiariamo la differenza tra le due opposte “anti-prospettive” come differenza tra due modelli di significazione visiva: il primo esclude la dimensione figurativa e allegorica dalle quali muove il secondo.

Parole chiave: storia della rappresentazione, teoria delle immagini, geometria descrittiva, figurazione, grafica.

1921: “Anti-prospettive” arcaiche e moderniste

I dodici studi raccolti nel volume *Il disegno obliquo* [Scolari 2005] riguardano temi e tempi della storia delle immagini assai lontani tra loro, spaziando dal sistema scritturale egizio ai modi di figurazione dei dispositivi edilizi, urbani, meccanici, alla decorazione illusiva (dai vasi apuli del IV secolo a.C. alle pseudo-prospettive pompeiane), ai grafici annotati nei marginalia della letteratura scientifica, ai moderni codici di rappresentazione tecnica nei trattati di arte militare del XVI secolo e brevettati nel XIX, toccando anche le tecniche novecentesche del mimetismo, dal *camouflage* al *disrupting image*. Solo in parte quei dodici studi riguardano la storia dei metodi geometrici di rappresentazione proiettiva che portarono alla geometria descrittiva e al moderno disegno assonometrico (prospettiva parallela); essi tratta-

no anche di artefatti visuali, di teorie e di pratiche della figurazione assai diversi e lontani tra loro, accomunandoli tutti – come indica il sottotitolo del libro – in quanto momenti di «una storia dell’antiprospettiva», cioè, – come dice il prefisso “anti” – come “antagonisti” rispetto alla teoria prospettica rinascimentale e moderna. Le “anti-prospettive” studiate da Scolari formano dunque un insieme “anacronico” perché raggruppa oggetti imputabili a forme di rappresentazione “altre” – da alcuni sistemi pittografici a modi specifici di figurazione spaziale –, geograficamente lontane o cronologicamente precedenti, contemporanee e successive alla prospettiva rinascimentale e moderna. Una motivazione comune a queste diverse “anti-prospettive” Massimo Scolari l’aveva già [Scolari 1984] individuata

nei passi delle *Enneadi* di Plotino in cui il filosofo neoplatonico tardo-antico, a proposito della pittura, afferma l'ideale di una figurazione epurata dai difetti cognitivi della vista. È l'ideale (regolativo) di una figurazione "guarita" dalle "mattie dell'occhio", epurata dalle contingenze degli effetti ottici della prospettiva e dell'illuminamento, cioè, liberata dalle deficienze del "percepto" rispetto al "concetto" della cosa figurata. Questa "buona" figurazione era quella che aveva il nome greco di "icona", intesa come "oggetto immagine" che – a differenza dell'*eidolon* – lasciava trasparire solo i tratti essenziali e veri dell'idea intelligibile di ciò ch'esso figura – i tratti del suo "vero" (più adeguato) modello – nella materia sensibile del supporto. Per Plotino tale figurazione si prefiggeva il fine di rendere la presenza delle cose figurandole in una "vera forma", in un "vero colore", in una "vera distanza" e "in piena luce", facendolo attraverso le forme, i colori (le materie) e le texture proprie del corpo planare del supporto figurativo (affresco, mosaico, incisione, pittura ceramica, ...). Insomma: l'icona non rappresenta qualcosa, la esemplifica [1].

È quasi impossibile indicare documenti pittorici del III secolo che mostrino le qualità indicate da Plotino, cioè, la capacità di rivelare (esemplificandole) le vere apparenze delle cose. Generalmente li si immagina a partire da quel che Plotino avrebbe potuto vedere tra Asyūt e Roma; specie dai pochi resti delle pitture pre-bizantine, come quelle di Dura Europos, o ipotizzando una comune origine ibrida – molto *ante-litteram* – dell'arte paleocristiana e bizantina. Si tratterebbe di figurazioni piatte, fatte con materie che appaiono portatrici di luce propria, in forme quasi pittografiche, ritraenti corpi resi in una pregante apparenza iconica planare, comprendendo i particolari di queste cose quotidiane (acconciature, tessuti ricamati, ...) e dei paesaggi, ma tradotti in schemi ornamentali. Oggi, pensando a pitture che riducano al minimo la differenza tra "ritratto naturalista" e *pattern* decorativo, penseremmo, per esempio, a quadri di Casorati o di Campigli; ma non è così. L'attuale dominio delle arti figurative non è affatto comparabile alla dimensione sacrale, alle pratiche rituali (religiose e funerarie) e teurgiche che, nella cultura della tarda antichità greco-latina, si realizzavano attraverso dei oggetti-immagine sacri.

Ma l'icona – per come la definiscono i passi di Plotino – non è solo questione di canoni o generi storici di figurazione; è anzitutto un problema che – pur provenendo da antiche estetiche idealiste e trascendentaliste – si pone ancora oggi, seppur secolarizzato e posto in termini tec-

nici – la "efficacia iconica" della figurazione –, anche per la nostra (quella degli autori) concezione che, all'opposto di quella plotiniana, è realista, immanentista e scientifica. A nostro avviso, "icona" indica oggi un insieme di questioni semiotiche legate al fatto che l'icona non rappresenta, ma "esemplifica" il suo contenuto (transustanziato) nella stessa sostanza della sua espressione.

Ci spieghiamo partendo dal fatto che le questioni dell'icona e dell'anti-prospettiva, congiuntamente, si ritrovano agli esordi delle teorie (prima russe, poi europee) dell'arte astrattista – dal misticismo "suprematista" di Malevič, Puni, Rozanova e Lissitzky allo "spiritualismo" di Kandinsky e alla "teosofia" di Mondrian – ma, negli stessi anni, nella Russia sovietica, trovarono la loro formulazione più argomentata da una posizione opposta: quella dalla retroguardia anti-astrattista che Pavel Florenskij [Bertelé, Barbieri 2015] formulò dal 1919, attraverso i suoi scritti sull'icona russa tardomedievale [Florenskij 2012], sullo spazio liturgico ortodosso e con i corsi sulla "teoria dello spazio" che tenne ai VchuTeMas di Mosca nel 1921-24 [Florenskij 2007].

Florenskij, nei primi anni che seguirono la rivoluzione sovietica, difese strenuamente il valore del patrimonio storico delle icone medievali e dell'architettura ortodossa specificandone l'attualità contrapposta a quella che descrisse come "degenerazione prospettica dell'arte occidentale". Egli spiegò che l'avvento della "prospettiva lineare" fu causa d'impoverimento della spazialità figurativa espressa dalle tradizioni pittoriche e grafiche precedenti: la prospettiva bloccò lo sguardo dello spettatore degradandolo a "punto di vista", chiamandolo a mettere (idealmente) un solo occhio nello spioncino di una (ideale) camera ottica prefabbricata: una sorta di macchina fotografica *ante-litteram*. Facendo dell'immagine grafica o pittorica il surrogato di un'esperienza ottica statica e monoculare, la prospettiva – secondo Florenskij – sottrasse allo sguardo la libertà di "spaziare" sul piano dell'immagine per cogliere, da diverse direzioni e itinerari, le vere sembianze degli oggetti figurati secondo "immagini" ch'egli già possiede nella propria coscienza. Insomma, dieci anni prima che Erwin Panofsky pubblicasse il celeberrimo saggio *La prospettiva come forma simbolica* [Panofsky 1961], Florenskij – attraverso un'estetica del simbolo come consustanziale al simbolizzato – rivendicò il primato della "forma simbolica" per l'anti-prospettiva, basandosi sul valore prototipico dell'icona medievale. Ma gli argomenti veicolati dall'estetica plotiniana di Florenskij [2] nei primi anni '20 non furono estranei a quelli sostenuti dalla fazione costruttivista e astrattista –

predominante nei VchuTeMas –, fazione che, all'opposto, perseguiva la costituzione dell'opera d'arte come “cosa” e non rappresentazione di “cose”, eliminando la distinzione tra i domini delle arti visive e del design. Per esempio, i *Proun* di El Lissitzky (fig. 1) erano, di fatto, considerati anti-prospettive, cioè oggetti – fisicamente piani e talora spaziali – che non rappresentano alcunché, ma suscitano il senso di una spazialità intensa, ambigua, bivalente, molteplice e reversibile [Bois 1988; Gay, Cazzaro 2019].

1921-24: palingenici e anacronici

Nel 1921 e negli stessi ambienti moscoviti – nei laboratori dei VchuTeMas, nei programmi editoriali e seminari dell'Istituto di cultura artistica (INChUK) e nel dipartimento di psicofisiologia dell'Accademia Russa di Scienze Artistiche (RACHN) – s'incontrano e scontrarono almeno due modi d'intendere l'anti-prospettiva e le tecniche del disegno che ne discendono: quello degli astrattisti e quello, opposto, di Florenskij. In questi ambienti Florenskij fu in contatto almeno con gli astrattisti sostenitori dell'arte pura – contro la fazione del “produttivisti” guidata da Rodcenko – fino a condividere due progetti enciclopedici, inizialmente sostenuti dalla direzione di Kandinsky del dipartimento psicofisiologico della RACHN negli ultimi mesi del '21:

1) il programma di un “Dizionario scientifico dei termini artistici” – sul quale lavorarono diversi dipartimenti della RACHN tramite un “Gabinetto di terminologia artistica” – che raccolse un'ampia bibliografia e avviò una discussione su diverse voci: “Assoluto”, “Empatia”, “Punto”, “Segno”, “Sessualità”, “Significato”, ..., nonché la voce “Spazio”, sulla quale – come spiega Nicoletta Misler [Misler 1990 e 2007] – il dibattito si arenò;

2) la redazione del *Simbolarium*: un regesto degli archetipi elementari che comporrebbero il “linguaggio delle forme vive” una sorta di “alfabeto” degli “enti visivi” dell'espressione artistica nell'ipotesi che costituiscano un insieme analogo ai “simboli” delle notazioni logico-matematiche e cinesiche [3].

Questi due progetti suggeriscono che opposte teorie astrattiste e realiste avessero avuto comuni fonti scientifiche – innanzitutto la fenomenologia percettiva [4] dell'opera d'arte e le teorie estetiche della “pura visibilità” [5] – e che entrambe avessero risentito dei principi del nascente “formalismo russo”, vale a dire, di una concezione già strutturalista e semiotica (retorica) [6] del funziona-

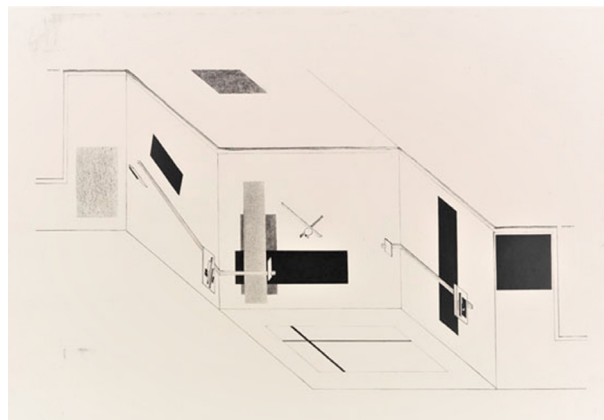


Fig. 1. El Lissitzky, grafico di progetto del *Prounenraum* alla Große Berliner Kunstausstellung, assonometria cavaliera svolta, 1923; litografia su carta pergamena, 44 x 60 cm, la cartella Kestner, Stedelijk Museum, Amsterdam.

mento dell'opera d'arte: sia essa letteraria, sonora, visiva o spaziale [Tafuri 1979].

Tra “figurativismo” e “astrattismo” in arte non c'era contraddizione, ma solo una differenza di grado e di valori [7], giacché per tutti l'opera d'arte è anzitutto un oggetto autonomo e figurale. Florenskij e gli astrattisti (spiritualisti e suprematisti) dell'arte pura condividevano molti tratti di una concezione oggettivista e purovisibilista dell'opera d'arte, nonché lo studio delle forme semantiche archetipiche (universali) dell'espressione artistica. Ma in cosa differirono?

La differenza più saliente non è quella tra astrattisti e realisti, ma quella che si scavò nella dinamica delle avanguardie russe (prima) e sovietiche (poi) per partenogenesi dei movimenti simbolisti d'inizio secolo. Com'è noto, le due rivoluzioni – russa e sovietica – segnarono anche due profondi e successivi confini tra gli artisti teorici dell'arte:

1) prima (1905-08) l'opporli tra movimenti modernamente “storicisti” contro le vere e proprie avanguardie moderniste e antistoriciste – come il “cubofuturismo” – analoghe ai movimenti dell'arte europea, ma più vicine alla dimensione politica che segnerà (poi) il dadaismo berlinese dei primi anni '20 [Tafuri 1980, pp. 141-182];

2) poi (1917-20) la secessione delle avanguardie che – aggranciandosi alla dimensione politico-sociale e contribuendo ai primi ideali bolscevichi (il “comunismo utopistico”)

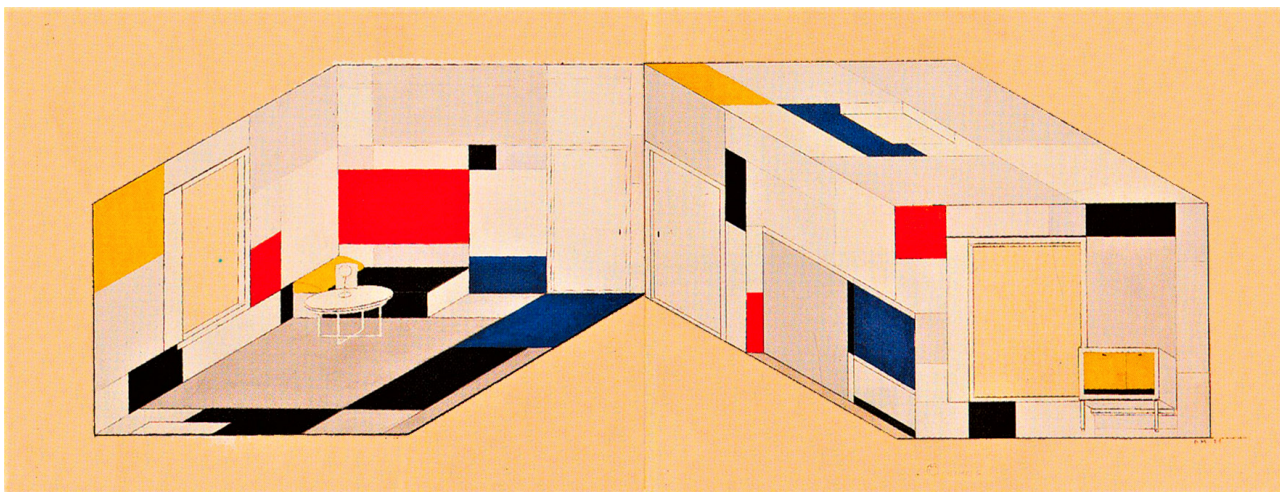


Fig. 2. Piet Mondrian, grafico di progetto dello studiolo di Ida Bienert a Dresda, assonometria cavaliera svolta, 1926; gouache e matite su carta, 37 x 97 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden.

– sostennero un ideale palingenetico, cioè, una “reinizializzazione” della Storia e delle Arti. Specialmente i produttivisti e costruttivisti cercarono di porsi come istituzione rivoluzionaria, divenendo “scuola” e strumento di propaganda, intendendo l’arte come una forma di “progettazione totale”, cioè, preconizzando il superamento di ogni distinzione tra le arti, il design e l’urbanistica, prendendo il sopravvento ai VchuTeMas: il primo “politecnico delle arti”.

Dunque, all’inizio degli anni ‘20, nelle aule dei VchuTeMas la più radicale opposizione nella concezione dell’opera d’arte fu quella che separò i “palingenici” – i costruttivisti e produttivisti (Rodčenko, Stepanova, Vesinin, Lissitzky, ...) [8] fautori dell’arte come “progettazione totale” – dai “realisti” sostenitori del fatto che non si possa “reinizializzare” la Storia e che la rivoluzione possa solo assumere una forma anacronica, ma non una “tabula rasa” delle tecniche e dei generi tradizionali delle arti. Florenskij – che pur non disprezzava l’arte astrattista ma sostenne una dimensione religiosa dell’arte – si schierò contro l’astrattismo produttivista nel quale vedeva una forma di “nichilismo artistico” che – riducendo le arti al design – avrebbe umiliato la realtà antropologica – individuale e collettiva, presente e passata – delle umane “stirpi” tramandata attraverso i domini tradizionali delle arti.

L’opposizione tra “palingenici” e “anacronici” si tradusse così in quella tra “astrattisti” e “figurativisti”. Lo chiarì Florenskij, specialmente in una lezione ai VchuTeMas del 1923-24 nella quale contestò le forme “ingenuie” di astrattismo ritenendole faatrici di una dissoluzione dell’arte nella pura tecnica. La negazione astrattista di ogni forma di rappresentazione – cioè, «prendendo una cosa in quanto tale e la sua azione in quanto tale, e non la loro rappresentazione» – avrebbe portato, secondo le parole di Florenskij, solo a tre possibili conseguenze:

- a) «Prima soluzione: creare delle cose della natura – degli organismi, dei paesaggi, ecc. È chiaro non soltanto che questo sarebbe impossibile, ma anche che non ne abbiamo proprio bisogno. La natura esiste già e duplicarla sarebbe un’operazione inutile»;
- b) «La seconda soluzione è la creazione di cose che non esistono in natura: le macchine»;
- c) «la terza soluzione è la creazione indirizzata verso cose che non siano di natura fisica. Un’opera di questo tipo è anch’essa, nel suo genere, una macchina, ma una macchina magica, uno strumento di influsso magico sulla realtà. Questi strumenti esistono già effettivamente: i manifesti politici e di propaganda, per esempio, sono appositamente concepiti per spingere a certe azioni tutti quelli che li guar-

dano e addirittura per costringerli a guardarli. In questo caso l'azione sui presenti e il cambiamento nella loro vita spirituale si devono realizzare non attraverso un significato, ma attraverso una presenza immediata di colori e di linee. In altre parole, questi manifesti sono in sostanza macchine per la suggestione e la suggestione è il gradino più basso della magia» [Florenskij 2007, pp. 96-97].

Con le soluzioni "b" e "c" Florenskij si riferisce alla concezione "costruttivista-produttivista" che intende l'opera d'arte come macchina estetica autoreferenziale (b) usata come strumento di propaganda ideologica e di condizionamento sociale (c). Egli non disprezza affatto l'opera d'arte astratta o i manifesti di propaganda politica, ma contesta l'ingenuità e i limiti della teoria astrattista perché essa appiattisce la complessa semiosi dell'opera d'arte in una semplice questione di "riflessi condizionati" – stimolo-risposta – (b) fidando solo sulla superstizione dei destinatari (c). Dunque, essenzialmente, è una differenza di "modello semi-otico" quella che oppone Florenskij alle coeve teorie astrattiste. Ma come si manifesta questa "differenza" nel merito del tema (tecnico) dei dispositivi dell'anti-prospettiva?

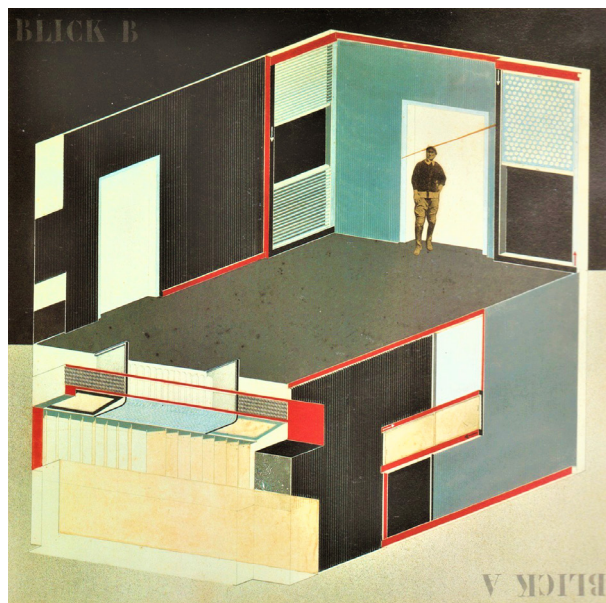
1923: assonometrie riflesse e spazi svolti sul piano

Entrambe le anti-prospettive – quella di Florenskij e quella dei costruttivisti – si svilupparono in rapporto al tema – ereditato dal simbolismo – della "opera d'arte totale" che pone la questione dei reali rapporti tra l'oggetto artistico e l'ambiente fisico e rituale nel quale l'opera vive. Per Florenskij il prototipo dell'opera d'arte totale è lo spazio liturgico bizantino-ortodosso [9]; all'opposto, per Lissitzky l'opera totale comprende la riforma della città – ad esempio i suoi grattacieli orizzontali per Mosca – e la reinvenzione di ciò che oggi definiremmo "interior design", trovando il suo emblema nei nuovi ambienti espositivi, come i suoi *Prounenraum* (fig. 1) e sale museali (fig. 3) nelle quali l'opera d'arte, da spazio inglobato, diviene ambiente inglobante. Per Florenskij si tratta della riformulazione anacronica del rito spirituale; per Lissitzky si tratta della "re-inizializzazione" delle categorie dell'interno superando e ibridando le idee tradizionali di casa, fabbrica, laboratorio, museo, teatro, ecc.

È anzitutto nel progetto di questi ambienti espositivi – oggetti che si fanno spazio inglobante – che l'architetto Lissitzky elabora un metodo di rappresentazione anti-prospettivo, o pan-prospettivo: la tecnica della "assonometria svolta"

(figg. 1-3) nella quale si rappresenta l'interno dispiegato in due assonometrie contigue, colte da due direzioni di proiezione simmetricamente opposte rispetto alle giaciture orizzontali o frontali dello spazio rappresentato, producendo un'immagine spaziale panottica. Dal *Prounenraum* berlinese del 1923, questo metodo si diffuse subito nell'internazionale astrattista – dai grafici progettuali di Vantongerloo, Mondrian (fig. 2) – entrando in risonanza con il cubismo sintetico (purismo) del primo Le Corbusier, del razionalismo di Sartoris, dell'elementarismo analitico di De Stijl, facendo dell'assonometria [Reichlin 1979, Bois 1981, Scolari 1984, Bois 1988, Pérez Gómez, Pelletier 2000, Scolari 2005] l'etichetta figurativa del movimento moderno e delle sue scuole: dal Bauhaus di Weimar (dopo il 1923) ai Vchutemas moscoviti dove Lissitzky introdusse l'interior design. Nella progettazione degli interni l'assonometria svolta divenne il metodo per calcolare graficamente la concomitanza spaziale (topologica) dei formanti eidetici e cromatici, così come una partitura orchestrale fa della concomitanza

Fig. 3. El Lissitzky, grafico di progetto del Kabinett der Abstrakten nel Provinzialmuseum di Hannover, assonometria obliqua svolta, 1927; gouache, inchiostri, smalti e collage su cartoncino, 39,9 x 52,3 cm, Sprengel Museum Hannover.



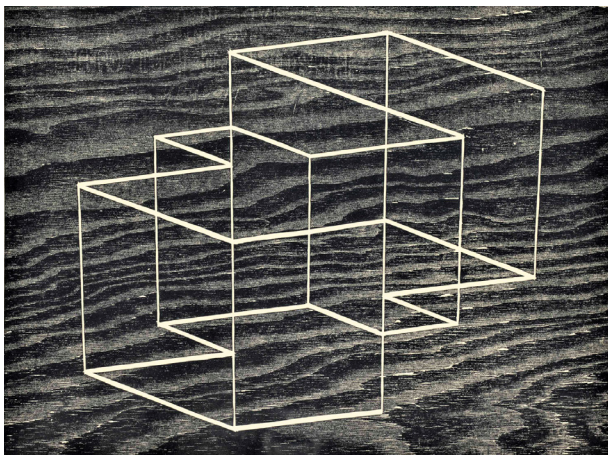


Fig. 4. Josef Albers, *Multiplex D*, xilografia su carta Neenah, 1948, 22,7 x 30,5 cm (stampa) [31,7 x 41,5 cm, supporto].

temporale dei suoni. Ma questi grafici, oltre al loro scopo strumentale, assunsero anche un autonomo valore artistico nel corso dell'astrattismo geometrico ed elementarista in quanto immagini piane a contenuto spaziale percettivamente instabile – come il test psico-percettivo del “cubo di Necker” – legato a un effetto di riflessione e diffrazione del punto di vista. Ne è un esempio la serie di xilografie di Albers (fig. 4) che ci agevola il confronto con altre xilografie tipografiche testimoni della concezione opposta: quella realista e figurativa dell'anti-prospettiva di Florenskij. Florenskij – pur eccellente disegnatore – fu un artista grafico solo per interposta persona, istruendo l'esecuzione di tre copertine xilografiche tracciate dall'amico Vladimir Andreyevich Favorskij: direttore della Facoltà poligrafica dei VchuTeMas dove fu esponente della fazione realista, figurativa e arcaizzante.

La prima di queste copertine (fig. 6) ci consente anche di chiarire, sul piano concreto del disegno, la differenza che oppone l'astrattismo geometrico di Lissitzky alla geometria realista di Florenskij. Entrambe scrissero di geometria; ma non avrebbe senso confrontare il manifesto *Kunst und Pangeometrie* di Lissitzky [Darboven, Lissitzky 1973] con i testi matematici di Florenskij che fu matematico e fisico di professione, esponente di un “realismo scientifico” che postula sia la “realtà” inemendabile dello spazio fisico, sia la molteplicità delle forme che lo spazio assume ai nostri

sensi, nella nostra coscienza (fig. 5). Per lui, la geometria è una batteria di modelli di “spazio astratto” che possono rivelarsi pertinenti a descrivere aspetti dello spazio fenomenico della percezione e dello spazio fisico dov'esso non può apparire ai nostri sensi e alla nostra immaginazione. Di conseguenza ritiene 1) che gli enti matematici siano dotati di un'esistenza reale e 2) che arte e geometria siano mezzi diversi di una stessa filosofia della natura.

1922: il piano grafico come stratificazione di spazi geometrici

Gli immaginari in geometria, estensione del dominio delle immagini geometriche a due dimensioni [Florenskij 2016] è il libro del 1922 in cui Florenskij dimostra la realtà ontologica e fisica dei numeri tecnicamente detti “immaginari”, come quello che esprime la radice quadrata di “-1” (unità immaginaria). Il testo comprende anche un capitolo sulla “Spiegazione della copertina” (fig. 6) dove mostra come la xilografia renda “figurativo” un argomento “astratto” (matematico), esprimendo visivamente “compresenti” sul piano della pagina a stampa altre modalità d'esistenza dello spazio. Per spiegare come la xilografia di copertina conti di mostrare visualmente la “compresenza” degli “immaginari” in una concreta rappresentazione grafica sul piano geometrico (diagrammatico) dei numeri “reali” Florenskij – secondo l'ordine imposto del discorso matematico – premette la definizione di quella “compresenza” nella nostra coscienza spaziale. Tali premesse non sono matematiche, ma fenomenologiche e psico-percettive. Con l'esempio di concrete esperienze visive, egli sostiene che lo spazio percepito è

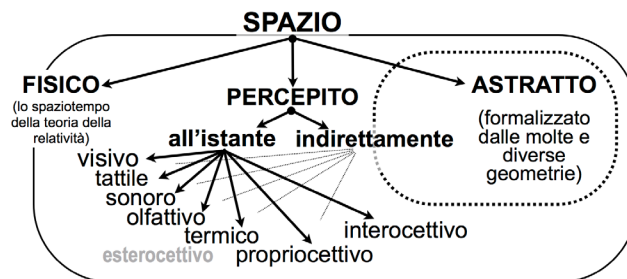


Fig. 5. Albero (semantico) dell'esplicita categorizzazione del termine “SPAZIO” nei lavori di Florenskij: cfr. per ex. Florenskij 2007, pp. 271-73.

sempre la stratificazione degli altri spazi sensoriali (fig. 5) in *praesentia* o in *absentia*, cioè, riesumati in memoria, come se fossero (topologicamente) “incorniciati” l’uno negli altri. Il riconoscimento di quel che “rappresenta” la copertina non è che una di queste esperienze visive. La si riconosce come una pagina di cartoncino sottoposta ai registri essenziali dell’impaginazione tipografica – titolo, autore, editore, ecc. – e vi si può riconoscere la rappresentazione di una sorta di “libro aperto” con grafici geometrici. Solo poi si esfoliano i livelli percettivi della pagina xilografica distinti – in ordine di evidenza – anzitutto dalle qualità visive delle texture dei segni.

1°) Si leggono (fig. 7 a destra) anzitutto le figure di un piano ch’egli chiama “paradosale” perché non appartiene nemmeno al piano fisico del foglio su cui, invece, sono “trapuntati” i caratteri tipografici veri e propri: questi ultimi devono apparire fisicamente presenti sulla pagina di carta, ma il piano delle pure iscrizioni notazionali della geometria del “piano reale” trascende il supporto cartaceo e indica uno spazio solo cifrato nei segni dell’asse verticale X e delle cifre “O”, “X” e “Y”, uniche lettere stampate a nero pieno.

2°) Il libro figurato ci mostra una pagina aperta a sinistra, con un grafico (un’ellisse del piano XY) e a destra, un risvolto di quella medesima pagina che si sfrangia in uno “spessore” misterioso, che Florenskij definisce «quasi solo tattile».

3°) In ordine di evidenza, c’è poi, in vista frontale, il rettangolo del vero e proprio “piano geometrico reale” (fig. 8 a sinistra) segnato da un fitto tratteggio orizzontale che Florenskij dice fatto di “Nero caldo” e “pienamente visibile”, rettangolo che porta il tracciato nitido (nero con bordi bianchi) di una semiellisse il cui asse minore è l’asse X.

4°) Invece la figura del “piano immaginario” si apre sul lato destro, come una pagina che, ruotando intorno all’asse X, sfiora l’occhio dello spettatore-lettore (fig. 8 a destra).

5°) L’istruzione a percepire l’immagine di destra come “il verso” del foglio ci arriva dall’immagine a sinistra (sul “recto” figurato) che ripropone sul lato opposto la stessa cifra corsiva “O”, ma specchiata e invertita nella sua campitura: il segno nero dello “O” reale (del lato recto a sinistra) è qui tramutato in un tratto bianco circondato da una “cicatrice” nera, ovvero con l’effetto di un segno in rilievo nel verso del foglio, un segno causato dall’impressione del medesimo segno impresso sul recto. S’inverte dunque anche la direzione di lettura (ottica) reale “XO” in quella immaginaria “OX”, dimensione accessibile solo al tatto, con il movimento di una mano ideale che tasta il verso del foglio accompagnando l’occhio che percorre il lato visibile. Anche la campitura

Fig. 6. Vladimir Favorskij, Copertina per il libro di P.A. Florenskij, *Gli immaginari in geometria, estensione del dominio delle immagini geometriche a due dimensioni*, xilografia su carta, 1922.



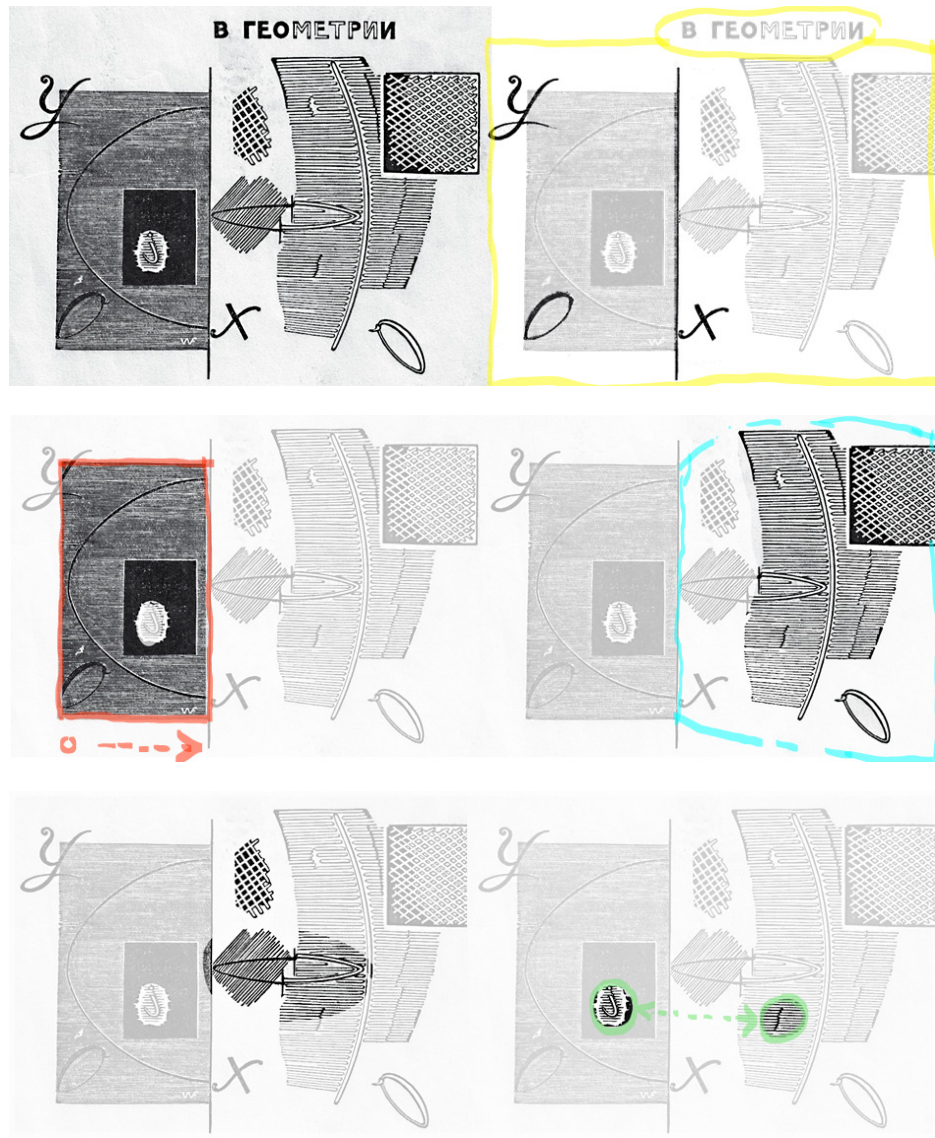


Fig. 7. Analisi della copertina: evidenza (rispetto al piano tipografico) della notazione indicante piano geometrico "reale" (a sinistra).

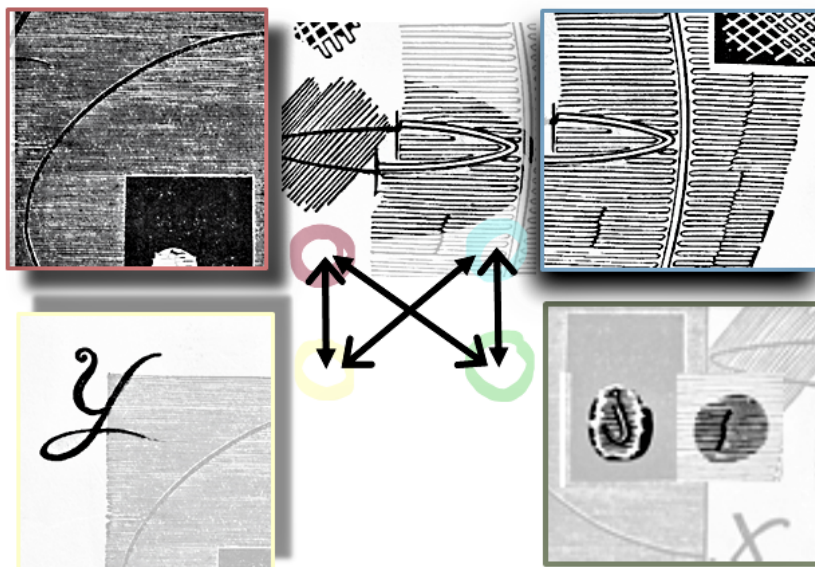
Fig. 8. Evidenze della figura del "piano reale" (a destra) e del "piano immaginario" (a sinistra).

Fig. 9. Evidenza delle figure intermedie tra "reale" e "immaginario" (a sinistra) e simbolo dell'unità immaginaria (a destra).

Nero caldo

Piano REALE
direttamente
visibile

Luogo non
tangibile delle
ISCRIZIONI del
piano reale

Non bianco**Bianco freddo**

Piano
IMMAGINARIO
direttamente
tangibile

Simbolo
paradossale
(non visibile)
dell'unità
immaginaria

Non nero

Fig. 10. Quadrato semiotico dei termini usati da Florenskij per indicare le categorie dell'espressione grafica nella copertina di Favorskij.

a tratteggio orizzontale della porzione sinistra è resa con tratti dello stesso tipo: bianchi e cicatrizzati di nero ai bordi, segni che Florenskij qualifica come di "bianco freddo". Così è anche per la figura corrispondente alla semiellisse reale, divenuta a destra un segmento d'iperbole immaginaria. Insomma, tutta la parte destra cerca di rendere una percezione tattile ("bianco freddo"), perciò si perde il senso della distanza visiva, della scala ottica; di conseguenza la testura si trova sgranata e ingrandita in campioni, in tocchi.

6°) Ci sono infine (fig. 9) dei pezzi che sfuggono alla rigida distinzione in una di queste due categorie visive opposte. Al centro, in prossimità all'asse, troviamo (fig. 9 a destra) un'ellisse ibrida: mezza "reale" (nero caldo) e visibile, e mezza immaginaria (bianco freddo) e tangibile. Infine, (fig. 9 a sinistra) compare il simbolo – la lettera greca iota – designante l'unità immaginaria (numero il cui quadrato è $= -1$) resa su entrambe i lati (recto e verso) del piano figurato, ma resa graficamente in modo ancora più paradossale delle cifre O, X, Y del piano reale. Essa appare come "tattile" sul verso (a sinistra) del piano e "ottica" sul recto.

Riassumendo: Florenskij costruisce un sistema (semi-simbolico) di omologie tra coppie di categorie espressive e coppie di categorie del contenuto. Queste categorie grafico-geometriche si possono rappresentare nella forma del quadrato semiotico (fig. 10) dove i termini contrari sono il piano "direttamente visibile" e "reale" (in senso matematico) e il piano "immaginario", altrettanto "reale" (in senso ontologico) ma solo tangibile e reso visibile grazie all'artificio del disegno.

Tra i contrari si stende la gamma ibrida di uno spazio intermedio figurato come se si trattasse dello spessore del foglio tattilmente ingrandito, dove si confonde l'informazione visiva con quella tattile. Infine, si devono ammettere anche i ruoli subcontrari della notazione geometrica reale – le cifre visibili ma non tangibili – e dell'unità immaginaria, resa come se fosse impressa dal verso del foglio e paradossalmente affiorante sul recto con la "cicatrice" che la connota come entità tattile. Queste scritture sembrano sottrarsi ai sensi, ma non all'artificio grafico del disegno che le mette in scena.

Fig. 11. Vladimir Favorskij, Copertina proposta per il terzo numero della rivista "Makovec", xilografia su carta, 1923.

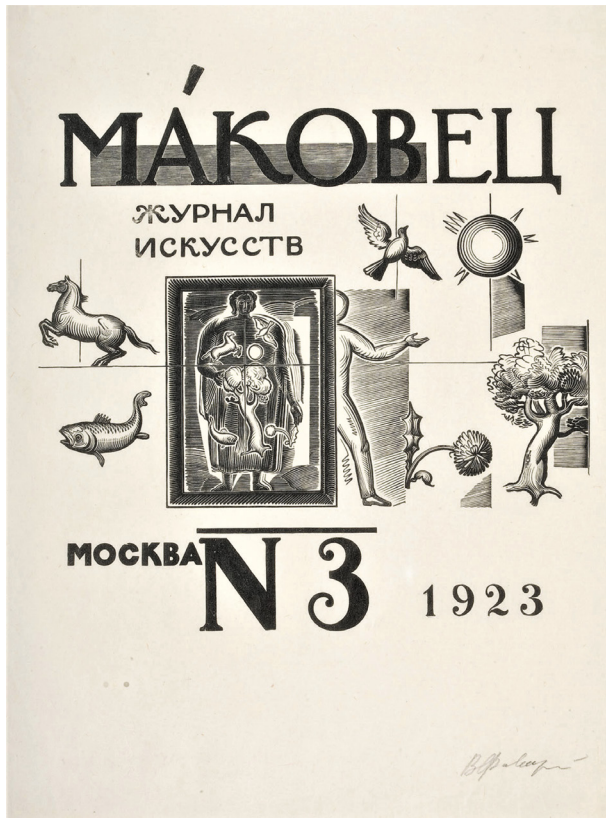
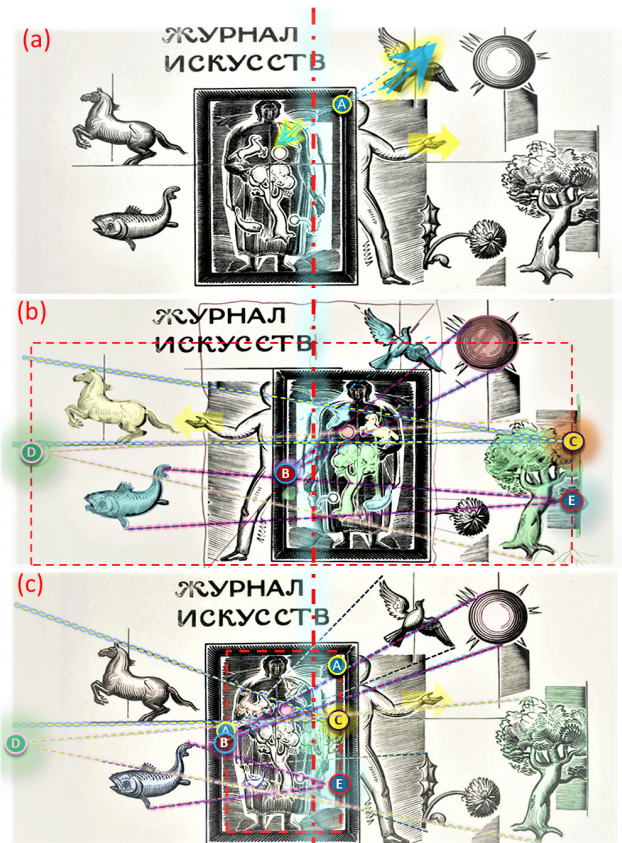


Fig. 12. Analisi della copertina: il rovesciamento simmetrico dell'immagine centrale (b) della copertina intorno all'asse verticale evidenzia omografie: omotetie dirette e inverse (riflessioni).



1923: un'allegoria anti-prospettica del disegno

Non sappiamo come Florenskij nel 1923 istruì la xilografia di Favorskij per la copertina del terzo numero – mai giunto in stampa – della rivista *Makovec* (fig. 11), organo dell'omonima associazione di artisti realisti. È certo solo che la xilografia era nata a scopo didascalico e militante come una sorta di “manifesto” figurativo della figurazione realista, presentandosi come un'allegoria. Come allegoria, evoca delle “cose” figurandole attraverso figure foggiate come “stampini”, stereotipate, come se fossero dei “caratteri tipografici”, ricordandoci così che le “immagini” sono anzitutto “oggetti sociali”.

Perciò, quello rappresentato al centro della xilografia – compreso nella cornice che delimita una figurazione dentro la figurazione – non indica le sembianze di un uomo, ma “l'uomo”: l'essere umano nella sua intensione e nella sua generalità. L'uomo è figurato due volte, parzialmente sovrapposto e risvoltato:

1°) “nel quadro dentro il quadro” l'uomo è reso come un campo nero nel quale affiorano – come fossero i suoi visceri interni radiografati – le tracce bianche di “figure di cose” che sembrano impresse nella carne della sua memoria, nelle proprie tracce mnesiche. Queste “cose” graficamente tracciate in bianco nel campo nero e interno, sembrano quasi le stesse “cose” che compaiono fuori, altrimenti figurate, con tracce nere nell'intero campo bianco esterno e (idealmente) illimitato. Ma, rispetto a quelle esterne, quelle interne sono invertite, in negativo e rovesciate specularmente;

2°) tra le figure rese a tracce nere nel campo bianco, esterno alla figura del “quadro” posto “dietro al quadro”, c'è

ancora l'uomo: stavolta figurato come una “cosa esterna” (nero su bianco). È perciò che l'uomo appare sdoppiato: è “di fronte” nella figura del quadro – come in un'icona bizantina resa a tracce bianche su nero – e riappare di schiena, dietro il quadro, per metà, mentre porge la mano aperta con un gesto ampio del braccio destro, dandoci l'istruzione di rovesciare mentalmente la figura.

Non entriamo qui nella lettura allegorica delle “cose figurate” riesumando le sparpagliate vestigia del *Simbolarium* di Florenskij, ma ci limitiamo a vedere la relazione geometrica tra le “cose” figurate dentro “l'uomo nel quadro” e quelle “fuori” di lui.

a) Seguendo il gesto dell'uomo di schiena, rovesciamo specularmente la figura centrale (fig. 12b), vediamo che “cose figurate dentro” sono rese come immagini omotetiche (simili e similmente poste) di “cose figurate fuori”. E vediamo che i centri di queste omotetie si attestano prevalentemente ai bordi della pagina.

b) Riportando (fig. 12c) nella suo stato originale il “quadro” figurato al centro della copertina, vediamo che le “cose dentro” sono rese come figure omotetiche e specchiate delle “cose” figurate fuori dal quadro, e vediamo che ora i centri di queste diverse omotetie (seppur inverse) si addensano sulla figura della “cornice del quadro”, anch'essa resa coi tratti di una “cosa fuori”.

Dunque, la figura della cornice del quadro rappresenta ciò che fuori dal quadro è posto al bordo dello spazio, come se lo spazio appreso esteroceettivamente si ripiegasse “allo specchio” nello spazio – appreso interoceettivamente – della figurazione al centro. Ecco dunque, effettivamente, una prospettiva radicalmente (figurativamente) rovesciata: un manifesto (figurativo e didascalico) del “Disegno”.

Note

[1] La nozione di “esemplificazione” in opposizione a quella di “denotazione referenziale” è introdotta da Nelson Goodman: Goodman 1976, pp. 51-63.

[2] Cfr. per ex. Cantelli 2011.

[3] A un “dizionario dei gesti” lavorava Cetverikov e il “Laboratorio coreologico” della RACHN fondato nel 1923 (sotto la direzione di Sidorov e Larionov) che studiava il movimento del corpo umano nelle sue diverse manifestazioni, dalla ginnastica ritmica, artistica, alla danza contemporanea: la “libera danza” di Sidorov; cfr. Misler 2017.

[4] Anzitutto la psicofisiologia di Hermann von Helmholtz (1821-1894) e di Ernst Mach (1838-1916) sono fonti citate anche da Florenskij, soprattutto nella sua teoria dello spazio sensoriale (fig. 5)

come insieme sinestetico di “stati di coscienza”: cfr. Florenskij 2007, pp. 265-280.

[5] Sull'evoluzione dell'estetica purovisibilista in prospettiva semiotica cfr. Lancioni 2001.

[6] Intendiamo “Retorica” in prospettiva semiotica, nel senso di Groupe µ 1976 e 1992.

[7] Dal punto di vista semantico è una differenza in termini di densità di “semi iconici”: cfr. Greimas 1984.

[8] Per un'antologia delle posizioni astrattiste cfr. Magarotto 2016.

[9] Vedi, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in Florenskij 1990, pp. 57-67.

Autori

Fabrizio Gay, Dipartimento Culture del progetto, Università IUAV di Venezia, fabrizio@iuav.it
Irene Cazzaro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, irene.cazzaro2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Bertelé, M., Barbieri, G. (a cura di). (2015). *Pavel Florenskij tra icona e avanguardia. Atti del Convegno internazionale*, Venezia, Università Ca' Foscari – Vicenza, Palazzo Leoni Montari (3-4 febbraio 2012). Crocetta del Montello: Terra ferma.

Bois, Y.-A. (1981). *Metamorphosis of Axonometry*. *Daidalos*, n. 1, pp. 40-58.

Bois, Y.-A. (1988). *El Lissitzky: radical reversibility*. *Art in America*, n. 4, pp. 160-181.

Cantelli, C. (2011). *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*. Palermo: Centro internazionale studi di Estetica.

Darboven, H., Lissitzky, E. (1973). *El Lissitzky. Art and pangeometry* [Kunst und Pangeometrie]. Hamburg – Brussels: Daled; Hossmann; Y. Gevaert, Société des Expositions.

Florenskij, P.A. (1990). *La prospettiva rovesciata*. Roma: Gangemi Editore.

Florenskij, P.A. (2007). *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Milano: Adelphi.

Florenskij, P.A. (2012). *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milano: Adelphi (Prima ed. 1922).

Florenskij, P.A. (2016). *Les imaginaires en géométrie. Extension du domaine des images géométriques à deux dimensions. Essai d'une nouvelle concrétisation des imaginaires*. Bruxelles-Paris: Zones sensibles-Belles Lettres diffusion (Prima ed. 1922).

Gay, F., Cazzaro, I. (2019). *Topology and topography of the interior: Lissitzky vs. Florenskij*. In Cicalò, E. (ed.). *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*, pp. 817- 827. Cham: Springer.

Goodman, N. (1976). *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.

Greimas, A.J. (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. Paris: Groupe de Recherches Sémio-Linguist., Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Groupe µ, (1976). *Retorica generale. Le figure della comunicazione*. Milano: Bompiani.

Groupe µ, (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Editions du Seuil.

Lancioni, T. (2001). *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*. Bologna: Esculapio.

Magarotto, L. (2016). *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS. Il giornale dei futuristi, L'arte della Comune, Il Lef, Il nuovo Lef*. Napoli: Immanenza.

Misler, N. (1990). *Il rovesciamento della prospettiva*. In Florenskij P.A., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. Roma: Gangemi Editore, pp. 3-51.

Misler, N. (2017). *L'arte del movimento in Russia: 1920-1930*. Torino-Moscow: Allemandi-AVC Charity Foundation.

Panofsky, E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milano: Feltrinelli (Prima ed. Die Perspektive als «symbolische Form», in Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925, Leipzig-Berlin 1927, pp. 258-330).

Pérez Gómez, A., Pelletier, L. (2000). *Architectural representation and the perspective hinge*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Reichlin, B. (1979). *L'assonometria come progetto: Uno studio su Alberto Sartoris*. *Lotus international*, n. 22, pp. 82-93.

Scolari, M. (1984). *Elementi per una storia dell'axonometria*. *Casabella*, n. 500, pp. 42-49.

Scolari, M. (2005). *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*. Venezia: Marsilio.

Tafuri, M. (1979). *Formalismo e avanguardia fra la NEP e il primo piano quinquennale*. In AA.VV. *U.R.S.S. 1917-1978, la ville, l'architecture = U.R.S.S. 1917-1978, la città, l'architettura*. Paris: L'Esquerre.

Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.

Drawn Reflections and Reflections on Drawing: the “Anti-perspectives” of Abstractionists and Figurativists at the VchuTeMas

Fabrizio Gay, Irene Cazzaro

Abstract

The essay investigates some aspects of the “anti-perspective” – i.e. the drawing that tries to figure the intrinsic spaces of Things, to graphically translate them on the plane with effects of ambiguous, reversible, reflected spatiality, reversing the (topological) meaning of interior/exterior, centre/periphery, enclosed/enclosing – in the opposite formulations of the theme that coexisted in the framework of the Muscovite VchuTeMas. The difference between (Florenskij’s) “figurative” and (the constructivists’) “abstractionist” anti-perspective is studied by means of a comparison between coeval drawings, emblematic of the two opposite aesthetics. On the one hand (the abstractionist one) it mainly concerns the graphic genre of the unfolded and reversed axonometry, developed through El Lissitzky’s projects for the installations of the spatial Proun works, then spread as a visual theme in the abstractionist international in the 1920s and in its subsequent American diaspora. On the other hand (the realist one) it deals with Florenskij’s anti-perspective theory, as well as some examples that testify to it: the woodcut covers by Vladimir Favorskij (instructed by Florenskij) in which the techniques of reflection and inversion are highlighted. Translating the opposition between “abstractionists” vs. “figurativists” into the one between “paligenists vs. anachronists”, we clarify the difference between the two opposite “anti-perspectives” as a difference between two models of visual signification: the first excludes the “figurative” and allegorical dimension on which the second is based.

Keywords: history of representation, theory of images, descriptive geometry, figuration, graphics.

1921: Archaic and modernist “anti-perspectives”

The twelve studies collected in the volume *Il disegno obliquo* [Scolari 2005] concern themes and times in the history of images that are very far from each other, ranging from the Egyptian writing system to the modes of figuration of building, urban and mechanical devices, to illusive decoration (from the Apulian vases of the 4th century BC to the Pompeian pseudo-perspectives), to the diagrams annotated in the marginalia of the scientific literature, to the modern codes of technical representation in the military art treatises of the 16th century and patented in the 19th century, also touching the 20th century techniques of mimicry, from *camouflage* to disrupting image. Those twelve studies only partially concern the history of the geometric methods of projective representation which led to descriptive

geometry and modern axonometric drawing (parallel perspective); they also deal with visual artefacts, theories and practices of figuration which are very different and far from each other, bringing them all together – as the subtitle of the book indicates – as moments of “a history of the anti-perspective”, that is, – as the prefix “Anti” suggests – as “antagonists” with respect to Renaissance and modern perspective theory. Therefore, the “anti-perspectives” studied by Scolari constitute an “anachronic” ensemble because they group objects attributable to “other” forms of representation – from some pictographic systems to specific modes of spatial figuration –, geographically distant or chronologically previous, contemporary and subsequent to the Renaissance and modern perspective.

Scolari had already [Scolari 1984] identified a common motivation for these different “anti-perspectives” in the passages of Plotinus’ *Enneads*, in which the late antique neoplatonic philosopher, on the subject of painting, affirms the ideal of a figuration purged of the cognitive defects of sight. It is the (regulatory) ideal of a figuration “cured” from “eye diseases”, purged from the contingencies of the optical effects of perspective and illumination, that is, freed from the deficiencies of the “percept” with respect to the “concept” of the figured thing. This “good” figuration was what had the Greek name of “icon”, intended as “image object”, which –unlike the *eidolon*– revealed only the essential and true features of the intelligible idea of what it figures –the traits of its “true” (more adequate) model– in the sensitive matter of the support. According to Plotinus, this figuration set itself the aim of rendering the presence of things by representing them in a “true form”, in a “true colour”, in a “true distance” and “in full light”, doing it through shapes, colours (materials) and the intrinsic textures of the planar body of the figurative support (fresco, mosaic, etching, ceramic painting, ...). In short: the icon does not represent, but rather exemplifies something [1]. It is almost impossible to indicate pictorial documents of the third century that show the qualities indicated by Plotinus, that is, the ability to reveal the true appearances of things (by exemplifying them). Generally they are imagined on the basis of what Plotinus could have seen between Asyūt and Rome; especially from the few remains of pre-Byzantine paintings, such as those of Dura Europos, or assuming a common hybrid –really *ante-litteram*– origin of the early Christian and Byzantine art. This would involve flat figurations, made with materials that appear as light-bearers, in almost pictographic forms, portraying bodies rendered in a praying iconic planar appearance, including the details of these everyday things (hairstyles, embroidered fabrics, ...) and landscapes, but translated into ornamental schemes. If we think, nowadays, of paintings that minimise the difference between naturalist portrait and decorative pattern, we would think, for example, of paintings by Casorati or Campigli; but this is not true. The current domain of the figurative arts is not at all comparable to the sacred dimension, to the ritual (religious and funerary) and theurgical practices that, in the culture of late Greek-Latin antiquity, were carried out through sacred image-objects. However, the icon –as Plotinus’ passages define it– is not just a matter of canons or historical genres of figuration; it is above all a problem that –although it comes from

ancient idealist and transcendentalist aesthetics– still arises today, even though secularised and put in technical terms –the “iconic effectiveness” of figuration– even for our conception (the authors’ one) that, as opposed to the Plotinian one, it is realist, immanentist and scientific. In our opinion, “icon” indicates today a set of semiotic questions related to the fact that the icon does not represent, but “exemplifies” its (transubstantiated) content in the same substance as its expression.

We will explain this by starting from the fact that the questions of the icon and the anti-perspective, jointly, are found at the beginning of the (first Russian, then European) theories of abstract art –from the “suprematist” mysticism of Malevič, Puni, Rozanova and Lissitzky to Kandinsky’s “spiritualism” and Mondrian’s “theosophy”– but, in the same years, in Soviet Russia, they found their most argued formulation from an opposite position: the one coming from the anti-abstractionist rearguard that Pavel Florenskij [Bertelè, Barbieri 2015] formulated from 1919, through his writings on the late medieval Russian icon [Florenskij 2012], on the Orthodox liturgical space and with the courses on the “theory of space” that he held at the VchuTeMas in Moscow in 1921–24 [Florenskij 2007].

Florenskij, in the first years following the Soviet revolution, strenuously defended the value of the historical heritage of medieval icons and Orthodox architecture, specifying its relevance as opposed to what he described as “perspectival degeneration of Western art”. He explained that the advent of the “linear perspective” was the cause of the impoverishment of the figurative spatiality expressed by the previous pictorial and graphic traditions: perspective blocked the viewer’s gaze degrading it to a “point of view”, calling him to (ideally) put only one eye in the peephole of an (ideal) prefabricated *camera obscura*: a sort of *ante-litteram* camera. By turning the graphic or pictorial image into the surrogate of a static and monocular optical experience, perspective –according to Florenskij– took away from the gaze the freedom to “wander” on the image plane in order to capture, from different directions and itineraries, the true features of the figured objects according to “images” that he already possesses in his own consciousness. In short, ten years before Erwin Panofsky published the famous essay on *The Perspective as symbolic form* [Panofsky 1961], Florenskij –through an aesthetic of the symbol intended as consubstantial to the symbolised– claimed the primacy of the “symbolic form” for anti-perspective, based on the prototypical value of the medieval icon. However, the argu-

ments conveyed by Florenskij's plotinian aesthetics [2] in the early 1920s were not unrelated to those supported by the constructivist and abstractionist faction –predominant in the VchuTeMas–, a faction that, on the contrary, pursued the constitution of the work of art as a “thing” and not a representation of “things”, eliminating the distinction between the domains of visual arts and design. As an example, El Lissitzky's *Proun* works (fig. 1) were de facto considered anti-perspectives, that is, –physically flat and sometimes spatial– objects that do not represent anything, but arouse the sense of an intense, ambiguous, bivalent, multiple and reversible spatiality [Bois 1988, Gay, Cazzaro 2019].

1921-24: palingenists and anachronists

In 1921 and in the same Muscovite circles –in the VchuTeMas laboratories, in the editorial and seminar programmes of the Institute of Artistic Culture (INChUK) and in the psychophysiology department of the Russian Academy of Artistic Sciences (RACHN)– at least two ways of understanding the anti-perspective, and the drawing techniques that derive from it, intersect and collide: the one of the abstract artists and the opposite one of Florenskij. In these environments Florenskij was in contact at least with the abstractionists who supported pure art –against the faction of the “productivists” led by Rodcenko– going so far as to share two encyclopedic projects, initially supported by Kandinsky's direction of the psychophysiological department of the RACHN in the last months of the '21:

1) the programme of a “Scientific dictionary of artistic terms” –on which various departments of the RACHN worked through a “Cabinet of artistic terminology”– which collected an extensive bibliography and started a discussion on different entries: “Absolute”, “Empathy”, “Point”, “Sign”, “Sexuality”, “Meaning”, ..., as well as the entry “Space”, on which –as Nicoletta Misler explains [Mischer 1990 and 2007]– the debate ran aground;

2) the drafting of the *Simbolarium*: a register of the elementary archetypes that would make up the “language of visual forms”, a sort of “alphabet” of the “visual entities” of artistic expression in the hypothesis that they constitute a set similar to the “symbols” of the logical-mathematical and kinesic notations [3].

These two projects suggest that opposite abstractionist and realist theories had had common scientific sources – first of all the perceptual phenomenology [4] of the work of art and

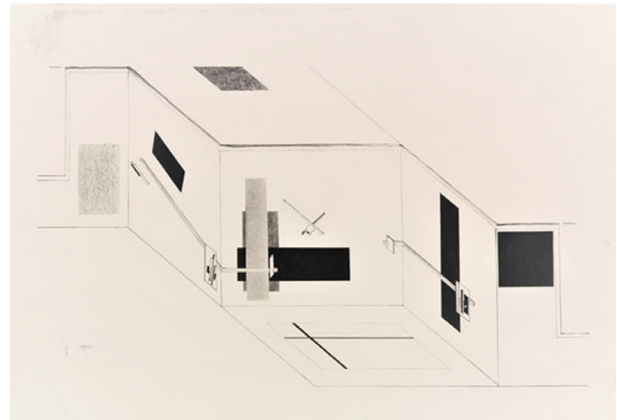


Fig. 1. El Lissitzky, project for the Prounenraum at the Große Berliner Kunstausstellung, cavalier unfolded axonometry, 1923; lithography on parchment paper, 44 x 60 cm, 1st Kestner folder, Stedelijk Museum, Amsterdam.

the aesthetic theories of “pure visibility” [5]– and that both had suffered from the principles of the rising “Russian formalism”, that is to say, of an already structuralist and semiotic (rhetorical) [6] conception of the functioning of the work of art: be it literary, auditory, visual or spatial [Tafuri 1979].

Between “figurativism” and “abstractionism” there was no contradiction, but only a difference in degree and values [7], since, by all accounts, the work of art is above all an autonomous and figural object. Florenskij and the (spiritualist and suprematist) abstractionists of pure art shared many traits of an objectivist and purovisibilist conception of the work of art, as well as the study of archetypal (universal) semantic forms of the artistic expression. But how did they differ?

The most salient difference is not the one between abstractionists and realists, but the one that was dug into the dynamics of the Russian (earlier) and Soviet (later) avant-gardes by parthenogenesis of the symbolist movements of the beginning of the century. As it is known, the two revolutions –the Russian and the Soviet one– also marked two profound and subsequent boundaries between the artists theorists of art: 1) at first (1905-08) the opposition between modernly “historicist” movements against the actual modernist and anti-historicist avant-gardes –such as “cubofuturism”– similar to the European art movements, but closer to the political dimension that will mark (then) the Berlin Dadaism in the early 1920s – [Tafuri 1980, pp. 141-182];

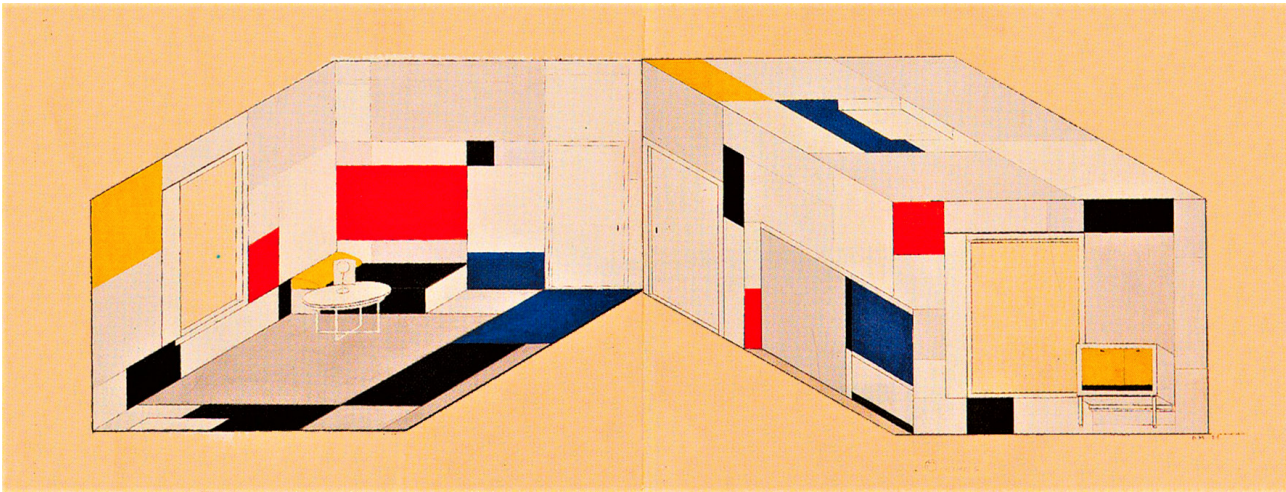


Fig. 2. Piet Mondrian, project for Ida Bienert's study in Dresden, cavalier unfolded axonometry, 1926; gouache and pencil on paper, 37 x 97 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden.

2) then (1917-20) the secession of the avant-gardes, which –by connecting themselves to the political-social dimension and contributing to the first Bolshevik ideals (the “utopian communism”)– supported a palingenetic ideal, that is, a “reinitialisation” of History and Arts. Especially the productivists and constructivists tried to position themselves as a revolutionary institution, becoming a “school” and a propaganda tool, considering art as a form of “total design”, namely, anticipating the overcoming of any distinctions between arts, design and urban planning, becoming dominant at the VchuTeMas: the first “polytechnic of the arts”.

Thus, in the early 1920s, in the classrooms of the VchuTeMas the most radical opposition in the conception of the work of art was the one that separated the “palingenists” –the constructivists and the productivists (Rodčenko, Stepanova, Vesin, Lissitzky, ...) [8] proponents of art as “total design”– from the “realists”, supporters of the fact that History and Arts cannot be “reinitialised” and that the revolution can only take an anachronical form, but not a *tabula rasa* of techniques and traditional genres of the arts. Florenskij –who did not despise abstract art but supported a religious dimension of art– sided against the productivist abstractionism in which he saw a form of “artistic nihilism” which –by reducing the arts to design– would have humiliated the –individual and collective, past and

present– anthropological reality of the human “lineages” handed down through the traditional domains of the arts.

The opposition between “palingenists” and “anachronists”, thus, translated into that between “abstractionists” and “figurativists”. Florenskij clarified this, especially in a lecture at the VchuTeMas in 1923-24, in which he contested the “naive” forms of abstraction, believing them to be the promoters of a dissolution of art into pure technique. The abstractionist denial of any form of representation –that is, «taking one thing as such and its action as such, but not their representation»– would have led, in Florenskij's words, only to three possible consequences:

- a) “First solution: creating natural things – organisms, landscapes, etc. It is clear not only that this would be impossible, but also that we do not really need it. Nature already exists and duplicating it would be a useless operation”;
- b) “The second solution is the creation of things that do not exist in nature: the machines”;
- c) “the third solution is the creation directed towards things that are not physical. A work of this type is a machine as well, but a machine of its kind, a magic machine, an instrument of magical influence on reality. These tools already exist: the political and propaganda posters, for example, are specifically designed to encourage people who look at them to

act in a certain way and even to force people to look at them. In this case the action on the people and the change in their spiritual life must be achieved not through a meaning, but through an immediate presence of colours and lines. In other words, these posters are essentially machines for suggestion and suggestion is the lowest step of magic" [Florenskij 2007, pp. 96-97].

By introducing the solutions "b" and "c" Florenskij refers to the "constructivist-productivist" concept that considers the work of art as a self-referential aesthetic machine (b) used as a tool of ideological propaganda and social conditioning (c). He does not at all despise abstract artwork or political propaganda posters, but contests the naivety and limits of abstract art theory because it flattens the complex semiosis of the work of art into a simple matter of "conditioned reflexes" – stimulus-answer – (b) trusting only on the superstition of the recipients (c).

Therefore, it is essentially a difference of "semiotic model" what opposes Florenskij to his contemporary abstractionist theories. But how does this "difference" manifest itself on the merits of the (technical) theme of the anti-perspective devices?

1923: reflected axonometries and unfolded spaces on the plane

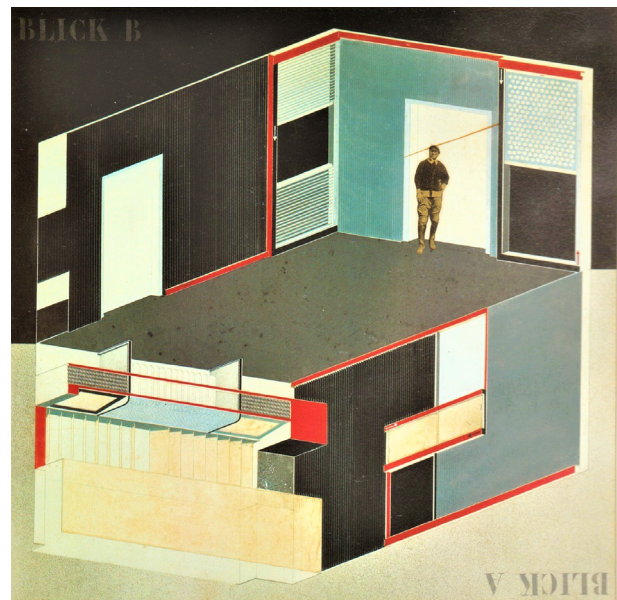
Both the anti-perspectives –that of Florenskij and that of the constructivists– developed in relation to the theme –inherited from symbolism– of the "total work of art", which raises the question of the actual relationships between the artistic object and the physical and ritual environment in which the work of art lives. According to Florenskij, the prototype of the total work of art is the Byzantine-Orthodox liturgical space [9]; on the contrary, according to Lissitzky, the "total work" includes the reformation of the city –i.e. his horizontal skyscrapers for Moscow– and the reinvention of what we would now call "interior design", finding its emblem in the new exhibition spaces, such as his Prounenraum (fig. 1) and museum rooms (fig. 3) in which the work of art, from enclosed space, becomes an enclosing environment. In Florenskij's opinion, it is the anachronic reformulation of the spiritual rite; in Lissitzky's opinion, it is the "re-initialisation" of the categories of the interior, overcoming and hybridising the traditional ideas of home, factory, laboratory, museum, theatre, etc.

It is above all in the design of these exhibition spaces – objects that become an enclosing space – that the architect Lissitzky

develops an anti-perspectival, or pan-perspectival, method of representation: the technique of "unfolded axonometry" (figs. 1-3) in which the interior is represented unfolded in two contiguous axonometries, captured by two directions of projection symmetrically opposite to the horizontal or frontal positions of the represented space, producing a panoptic spatial image. From the 1923 Berlin Prounenraum, this method spread immediately within the abstractionist international – from the design diagrams by Vantongerloo, Mondrian (fig. 2) – entering into resonance with the synthetic cubism (purism) of Le Corbusier's early works, with Sartoris's rationalism, with De Stijl's analytical elementarism, making axonometry [Reichlin 1979, Bois 1981, Scolari 1984, Bois 1988, Pérez Gómez, Pelletier 2000, Scolari 2005] the figurative label of the modern movement and its schools: from the Bauhaus in Weimar (after 1923) to the Muscovite Vchutemas where Lissitzky introduced interior design.

In interior design, the unfolded axonometry became the method to graphically calculate the spatial (topological)

Fig. 3. El Lissitzky, project for the Kabinett der Abstrakten at the Provinzialmuseum in Hanover, oblique unfolded axonometry, 1927; gouache, inks, enamels and collage on cardboard, 39,9 x 52,3 cm, Sprengel Museum Hannover.



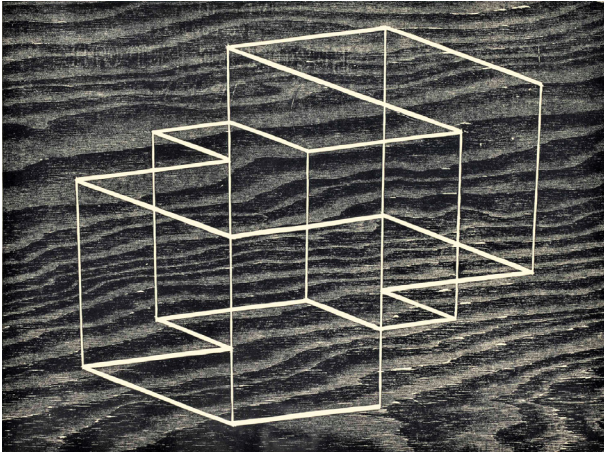


Fig. 4. Josef Albers, *Multiplex D*, woodcut on Neenah Resolute Ledger paper, 1948, 22,7 x 30,5 cm (image) [31,7 x 41,5 cm, sheet].

concomitance of the eidetic and chromatic formants, just as an orchestral score does with the temporal concomitance of the sounds. But these representations, in addition to their instrumental purpose, also assumed an autonomous artistic value in the course of the geometric and elementary abstractionism as flat images with a perceptually unstable spatial content –such as the psycho-perceptive test of the “Necker cube”– linked to a reflection and diffraction effect of the point of view. An example of this is Albers’s series of woodcuts (fig. 4), which facilitates our comparison with other typographic woodcuts, testifying the opposite conception: the realistic and figurative one expressed by Florenskij’s anti-perspective.

Florenskij –although an excellent draftsman– was a graphic artist only by intermediaries, instructing the execution of three woodcut covers traced by his friend Vladimir Andreyevich Favorskij: director of the Polygraphic Faculty of the VchuTeMas where he was an exponent of the realist, figurative and archaic faction.

The first of these covers (fig. 6) also allows us to clarify, on the concrete level of drawing, the difference that opposes Lissitzky’s geometric abstractionism to Florenskij’s realistic geometry. Both wrote about geometry; but it would make no sense to compare Lissitzky’s manifesto *Kunst und Pangeometrie* [Darboven, Lissitzky 1973] to the mathematical texts by Florenskij who was a professional mathematician and physi-

cist, exponent of a “scientific realism” which postulates both the unamendable “reality” of physical space, and the multiplicity of forms that space assumes through our senses, in our consciousness (fig. 5). According to him, geometry is a batch of models of “abstract space” that may prove relevant to describe aspects of the phenomenal space of perception and physical space where it cannot appear to our senses and our imagination. As a result, he believes i) that mathematical entities are endowed with real existence and ii) that art and geometry are different means of a single philosophy of Nature.

1922: the graphic plane as a stratification of geometric spaces

Imaginary spaces in geometry, the expansion of the domain of two-dimensional images in geometry [Florenskij 2016] is the 1922 book in which Florenskij demonstrates the ontological and physical reality of numbers technically called “imaginary”, like the one that expresses the square root of “–1” (imaginary unit). The text also includes a chapter on the “Explanation of the cover” (fig. 6), where it shows how Favorskij’s woodcut transforms a (mathematical) “abstract” topic into a “figurative” one, expressing other modes of existence of space, visually “co-present” on the printed page plane. In order to explain how Favorskij’s woodcut on the cover aims at visually showing the “co-presence” of the “imaginary” in a concrete graphic representation on the geometric (diagrammatic) plane of the “real” numbers, Florenskij –according to the imposed order of the mathematical discourse– premises the definition of that “co-presence” in our spatial consciousness. These premises are not mathematical, but

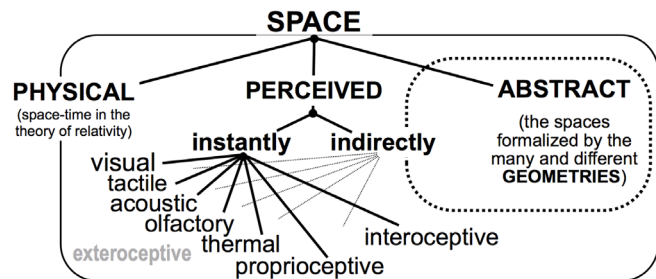


Fig. 5. Tree diagram of the explicit categorisation of the term “SPACE” in Florenskij’s works: see for ex. Florenskij 2007, pp. 271-73.

phenomenological and psycho-perceptual. With the example of concrete visual experiences, he argues that the perceived space is always the stratification of the other sensory spaces (fig. 5) *in praesentia* or *in absentia*, that is, exhumed in memory, as if they were (topologically) “framed” in each other.

The recognition of what the cover “represents” is only one of these visual experiences. It can be recognised as a “cardboard page” subjected to the essential registers of typographic layout –title, author, publisher, etc.— and one can recognise the representation of a sort of “open book” with “geometric graphics”. Only later are the perceptive levels of the picture ‘exfoliated’, distinct –in order of evidence– above all from the visual qualities of the textures of the signs.

1°) First of all, we “read” (fig. 7 right) the figures of a plane that Florenskij calls “paradoxical” because it does not even belong to the physical plane of the sheet on which, instead, the actual typographic characters are “quilted”: the latter must appear physically present on the paper page, but it is the plane of the pure notational inscriptions of the geometry of the “real plane” that “transcends” the paper support and indicates a space which is only coded in the signs of the vertical axis X and the digits “O”, “X” and “Y”, the only letters printed in solid black.

2°) The figured book shows us an open page on the left, with a “path” (an ellipse of the XY plane) and, on the right, a flap of that same page that frays in a mysterious “thickness”, which Florenskij defines “almost only tactile”.

3°) In order of evidence, there is then, in front view, the rectangle of the actual “real geometric plane” (fig. 8 left) marked by a thick horizontal hatch that Florenskij says is made of “warm black” and “fully visible”, a rectangle that bears the sharp (black) path (with white edges) of a semi-ellipse whose minor axis is the X axis.

4°) The figure of the “imaginary plane” opens instead on the right side, like a page that, rotating around the X axis, touches the eye of the spectator-reader (fig. 8 right).

5°) The instruction to perceive the image on the right as the “verso” of the “sheet” comes to us from the image on the left (on the figured *recto*) which proposes on the opposite side the same cursive figure “O”, but mirrored and inverted in its hatching: the black mark of the real “O” (of the *recto* side, on the left) is transformed here into a white section surrounded by a black “scar”, i.e. with the effect of a sign “in relief” on the verso of the sheet, a sign “caused” by the impression of the same sign imprinted on the “recto”. Therefore, the real (optical) reading direction “XO” is also inverted in the imaginary “OX” direction, a dimension accessible only to the touch,

Fig. 6. Vladimir Favorskij, Cover for P.A. Florenskij's book, *Imaginary spaces in geometry: the expansion of the domain of two-dimensional images in geometry*, woodcut on paper, 1922.



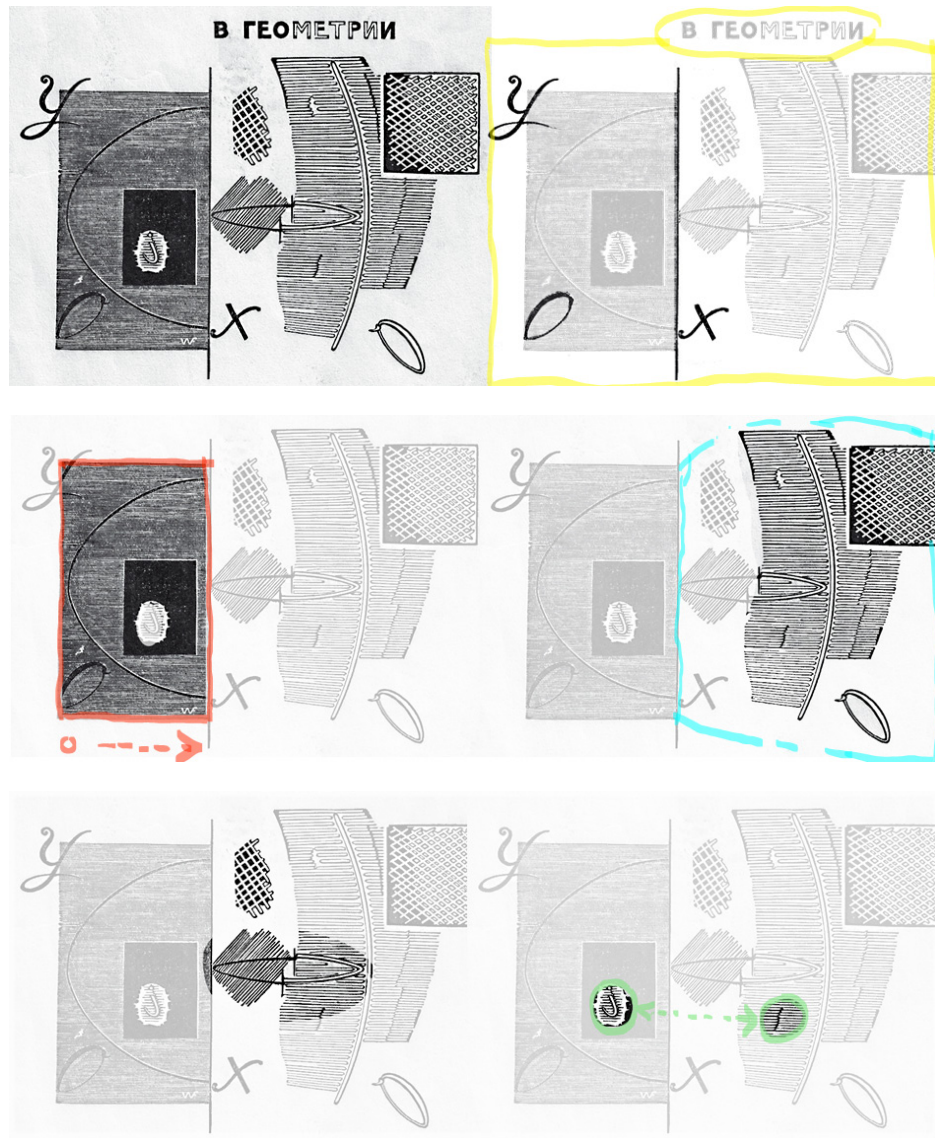


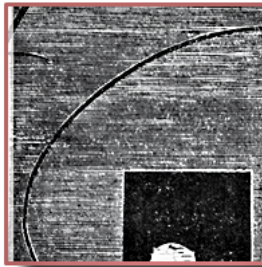
Fig. 7. Analysis of the cover: evidence (with respect to the typographic plane) of the notation indicating “real” geometric plane (left).

Fig. 8. Evidences of the figure of the “real plane” (right) and the “imaginary plane” (left).

Fig. 9. Evidence of the intermediate figures between “real” and “imaginary” (left) and symbol of the imaginary unity (right).

Warm black

REAL plane
directly
visible



Intangible
place of the
INSCRIPTIONS
of the real plane

Non-white



Cold white

IMAGINARY
plane
directly
tangible

Paradoxical
(non-visible)
symbol of the
imaginary unity

Non-black



Fig. 10. Semiotic square of the terms used by Florenskij to indicate the categories of the graphic expression on Favorskij's cover.

with the movement of an ideal hand that touches the verso of the sheet, accompanying the eye that runs along the visible side. Even the horizontal hatched pattern of the left portion is rendered with strokes of the same type: white and scarred with black at the edges, signs that Florenskij describes as "cold white". This is also the case of the figure corresponding to the real semi-ellipse, which has become an imaginary hyperbola segment on the right. In short, the whole right side tries to render a tactile perception ("cold white"), therefore the sense of visual distance, of optical scale is lost; consequently the texture is grainy and enlarged in samples, in touches.

6°) Finally, there are (fig. 9) some "pieces" that escape the rigid distinction in one of these two opposite visual categories. At the centre, near the axis, we find (fig. 9 right) a hybrid ellipse: half "real" (warm black) and visible, and half imaginary (cold white) and tangible. Finally (fig. 9 left), the symbol appears –the Greek letter *iota*– designating the imaginary unit (number whose square is $= -1$) rendered on both sides (*recto* and *verso*) of the figured plane, but rendered, from a graphical point of view, even more paradoxically than the

characters O, X, Y of the real plane. It appears as "tactile" on the *verso* (on the left) of the plane and "optical" on the *recto*. In summary, Florenskij builds a (semi-symbolic) system of homologies between pairs of expressive categories and pairs of content categories. These graphical-geometric categories can be represented in the form of the semiotic square (fig. 10) where the opposite terms are the "directly visible and real plane" (in a mathematical sense), and the "imaginary plane", equally "real" (in an ontological sense), but only tangible and made visible thanks to the artifice of the drawing. Among the opposites, the hybrid range of a figured intermediate space lies as if it were the thickness of the sheet, enlarged in a tactile way, where visual information is confused with tactile information. Finally, we must also admit the "sub-opposite roles" of the real geometric notation –the visible but not tangible numbers– and of the imaginary unit, rendered as if it were impressed from the *verso* of the sheet and paradoxically surfacing on the *recto* with the "scar" that connotes it as a tactile entity. These writings seem to escape the senses, but not the graphic artifice of the drawing that presents them.

Fig. 11. Vladimir Favorskij, Proposed cover for the third number of the journal "Makovec", woodcut on paper, 1923.

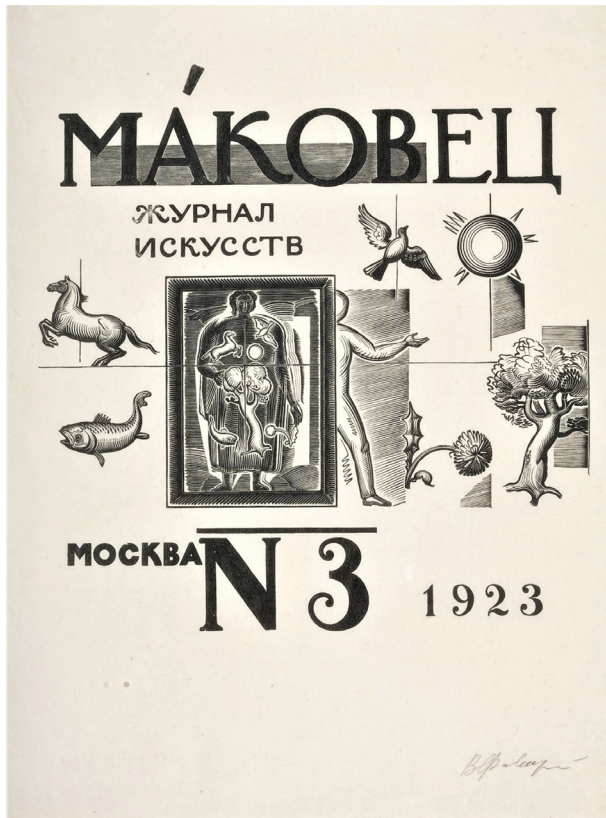
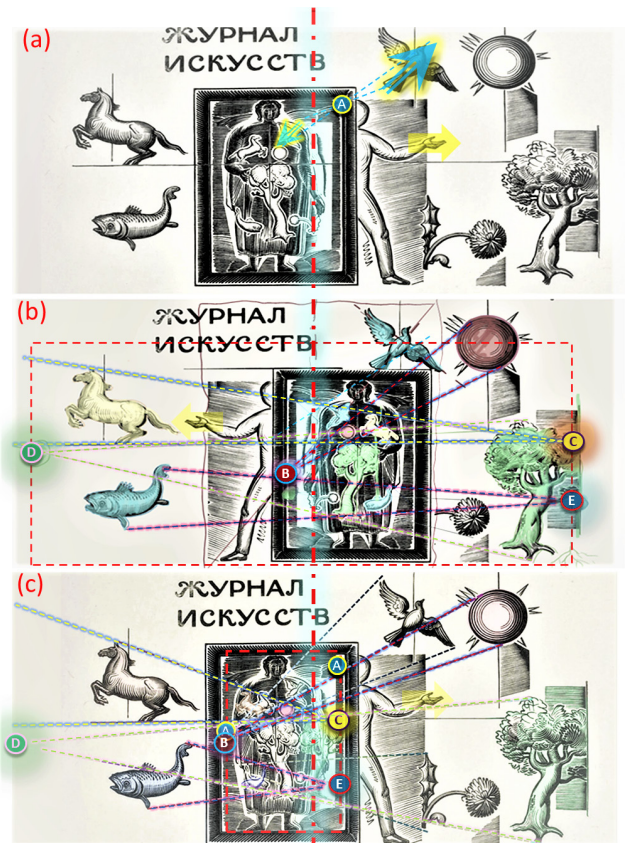


Fig. 12. Analysis of the Favorskij's cover: the symmetric reversal of the central image (b) of the cover around the vertical axis highlights homographies: direct and inverse homoteties (i.e. "reflections").



1923: an anti-perspectival allegory of drawing

We do not know how Florenskij in 1923 instructed Favoriskij's woodcut for the cover of the third –never published– issue of *Makovec* journal (fig. 11), organ of the homonymous association of realist artists. It is only certain that the woodcut was born for didascalical and militant purposes as a sort of figurative “*manifesto*” of the “realistic figuration”, presenting itself as an allegory. And as an allegory, it evokes “things” by “depicting” them through figures shaped as “stencils”, stereotyped, as if they were “typographic characters”, thus reminding us that “images” are above all “social objects”.

Therefore, the figure represented at the centre of the woodcut –included in the “frame” that delimits a “figuration within the figuration”– does not indicate the appearance of a man, but “the man”: the human being in its intension and generality. The man is shown twice, partially superimposed and turned inside out:

1° “in the “frame” –picture inside the picture”– the man is rendered as a black field in which the white traces of “little figures of Things” emerge –as if they were his X-rayed bowels– appearing like impressed in the flesh of his memory, in his own mnestic traces. These “Things” graphically traced in ‘white on black (and internal) field’, seem almost the same “Things” that appear outside, otherwise figured, with black traces on the entire external and (ideally) unlimited white field. But compared to the external ones, the internal ones are inverted in negative and specularly reversed.

2° among the figures rendered in black traces on the white field outside the figure of the “picture, placed behind the picture”, there is still the man, this time figured as

an “external Thing” (black on white). This is the reason why the man appears to be doubled: he is in front of the figure in the picture –as in a Byzantine icon rendered in white traces on a black background– and reappears seen from the back, in half, behind the picture, while holding out his open hand with a wide gesture of the right arm, giving us the instruction to mentally reverse the figure.

We do not enter here into the allegorical reading of the “figured Things” by resurrecting the scattered vestiges of Florenskij's *Simbolarium*, but we limit ourselves to seeing the geometric relationship between the “Things” represented within “the man in the picture” and those “outside” him.

a) Following the gesture of the man from the back, we mirror the central figure (fig. 12 b), we see that “Things figured inside” are rendered as homothetic images (similar and similarly placed) of “Things figured outside”. And we see that the centres of these homotheties are mainly at the edges of the page.

b) Bringing (fig. 12 c) the figurative “picture” in the centre of the cover to its original state, we see that the “things inside” are rendered as homothetic and mirrored figures of the “things” figured outside the picture, and we see that now the centres of these different homotheties gather on the figure of the “frame of the picture”, also rendered with the features of a “Thing outside”.

Therefore, the figure of the “frame” of the picture represents what is placed outside the picture at the edge of the space, as if the exteroceptively learned space folded “at the mirror” in the –interoceptively learned– space of the figuration at the centre. Here is, therefore, a radically (figuratively) “reversed perspective”: a (figurative and didactic) *manifesto* of (realistic) “Drawing”.

Notes

[1] The notion of “exemplification” as opposed to that of “referential denotation” is introduced by Nelson Goodman: Goodman 1976, pp. 51-63.

[2] Cf. e.g. Cantelli 2011.

[3] Cetverikov and the “Choreological Laboratory” of the RACHN, founded in 1923 (under the direction of Sidorov and Larionov) worked on a “dictionary of gestures” that studied the movement of the human body in its various manifestations, from rhythmic, artistic gymnastics, to contemporary dance: Sidorov's “free dance”: cf. Misler 2017.

[4] First of all, the psychophysiology of Hermann von Helmholtz (1821-1894) and Ernst Mach (1838-1916) are sources cited by Florenskij as

well, especially in his theory of sensory space (fig. 5) as a synaesthetic whole of “states of consciousness”: cf. Florenskij 2007, pp. 265-280.

[5] On the evolution of purvisibilist aesthetics in a semiotic perspective cf. Lancioni 2001.

[6] “Rhetoric” in a semiotic perspective, in the sense of Groupe μ 1976 and (for visual Rhetoric) 1992.

[7] From a semantic point of view it is a difference in terms of density of “iconic semes”: cf. Greimas 1984.

[8] For an anthology of the abstractionist position cf. Magarotto 2016.

[9] Cf. *The Church Ritual as a Synthesis of the Arts*, in Florenskij 1990, pp. 57-67.

Authors

Fabrizio Gay, Department of Cultures of Project, Iuav University of Venice, fabrizio@iuav.it
Irene Cazzaro, Alma Mater Studiorum University of Bologna, irene.cazzaro2@unibo.it

Reference List

- Bertelé, M., Barbieri, G. (a cura di). (2015). *Pavel Florenskij tra icona e avanguardia. Atti del Convegno internazionale*, Venezia, Università Ca' Foscari – Vicenza, Palazzo Leoni Montari (3-4 febbraio 2012). Crocetta del Montello: Terra ferma.
- Bois, Y.-A. (1981). Metamorphosis of Axonometry. *Daidalos*, No. 1, pp. 40-58.
- Bois, Y.-A. (1988). El Lissitzky: radical reversibility. *Art in America*, No. 4, pp. 160-181.
- Cantelli, C. (2011). *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*. Palermo: Centro internazionale studi di Estetica.
- Darboven, H., Lissitzky, E. (1973). *El Lissitzky. Art and pangeometry* [Kunst und Pangeometrie]. Hamburg – Brussels: Daled; Hossmann; Y. Gevaert, Société des Expositions.
- Florenskij, P.A. (1990). *La prospettiva rovesciata*. Roma: Gangemi Editore.
- Florenskij, P.A. (2007). *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Milano: Adelphi.
- Florenskij, P.A. (2012). *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milano: Adelphi (Prima ed. 1922).
- Florenskij, P.A. (2016). *Les imaginaires en géométrie. Extension du domaine des images géométriques à deux dimensions. Essai d'une nouvelle concrétisation des imaginaires*. Bruxelles-Paris: Zones sensibles-Belles Lettres diffusion (Prima ed. 1922).
- Gay, F., Cazzaro, I. (2019). Topology and topography of the interior: Lissitzky vs. Florenskij. In Cicalò, E. (ed.). *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*, pp. 817- 827. Cham: Springer.
- Goodman, N. (1976). *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- Greimas, A.J. (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. Paris: Groupe de Recherches Sémio-Linguist., Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Groupe µ, (1976). *Retorica generale. Le figure della comunicazione*. Milano: Bompiani.
- Groupe µ, (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Editions du Seuil.
- Lancioni, T. (2001). *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica*. Bologna: Esculapio.
- Magarotto, L. (2016). *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS. Il giornale dei futuristi, L'arte della Comune, Il Lef, Il nuovo Lef*. Napoli: Immanenza.
- Misler, N. (1990). Il rovesciamento della prospettiva. In Florenskij P.A., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. Roma: Gangemi Editore, pp. 3-51.
- Misler, N. (2017). *L'arte del movimento in Russia: 1920-1930*. Torino-Moscow: Allemandi-AVC Charity Foundation.
- Panofsky, E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milano: Feltrinelli (Prima ed. Die Perspektive als «symbolische Form», in Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925, Leipzig-Berlin 1927, pp. 258-330).
- Pérez Gómez, A., Pelletier, L. (2000). *Architectural representation and the perspective hinge*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Reichlin, B. (1979). L'assonometria come progetto: Uno studio su Alberto Sartoris. *Lotus international*, No. 22, pp. 82-93.
- Scolari, M. (1984). Elementi per una storia dell'axonometria. *Casabella*, No. 500, pp. 42-49.
- Scolari, M. (2005). *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*. Venezia: Marsilio.
- Tafuri, M. (1979). Formalismo e avanguardia fra la NEP e il primo piano quinquennale. In AA.VV. *U.R.S.S. 1917-1978, la ville, l'architecture = U.R.S.S. 1917-1978, la città, l'architettura*. Paris: L'Esquerre.
- Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.